ROBERT VOLKMANN IN SEINER BEDEUTUNG ALS INSTRUMENTAL- UND...

Bernhard Vogel



Date Due

ROBERT VOLKMANN.

ROBERT VOLKMANN

IN SEINER BEDEUTUNG ALS

INSTRUMENTAL- UND VOCAL-COMPONIST.

VON

BERNHARD VOGEL.

LEIPZIG
VERLAG VON OTTO WIGAND.
1875.



Vorbemerkung.

In einer Reihe von mir angehörigen Aufsätzen, die sich mit der Würdigung Robert Volkmann's eingehend beschäftigten, und im Jahrgang 1874 der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (Leipzig, Hofmusikalienhandlung von C. F. Kahnt) zuerst erschienen, ist das Hauptmaterial dieses Schriftchens enthalten. Neu hinzugekommen ist der Volkmann's Claviercompositionen und seine beiden Trio's, sowie der die zwei Symphonien behandelnde Artikel. Auch sind mit der Anordnung des Stoffes zweckentsprechende Veränderungen vorgenommen worden.

Leipzig, November 1874.

B. Vogel.

Inhaltsverzeichniss.

I.

Ueberblick.

Die in der Gegenwart in erster Linie zu behandelnde Kunstfrage gilt zweifellos der Verwirklichung des von Gluck an- und von R. Wagner aufgebauten Musikdrama's. Ihm Aufmerksamkeit zuzuwenden, über seine Bedeutung völlig sich klar zu werden, ist eine Hauptpflicht der producirenden wie kunstgeniessenden Zeitgenossen. Wie es aber nach einem treffenden Ausspruche Liszt's in der Musik verschiedene Manieren giebt, welche jede ihren Weg verfolgen können, ohne zu verlangen, sich gegenseitig oder wechselweise zu verbannen oder zu vernichten, so dürfen auch die modernen schöpferischen Geister, die mit Vorliebe die Felder absoluter Musik bebauend zur Lösung der musikalisch-dramatischen Frage Directes beizutragen sich nicht berufen fühlen, nichtsdestoweniger nicht ignorirt werden; ihnen die wohlverdiente Würdigung vorenthalten wollen, hiesse undankbar sein. Wird doch zugleich mit einem Hinblick auf sie, als den hervorragendsten Erscheinungen unserer Tage am Kräftigsten dem trostlosen Klagelied begegnet: das musikalische

Productionsvermögen sei heute auf ein Minimum herabgesunken, Nichts werde mehr geleistet, was von höherem Belange; die Schöpferkraft habe alle Selbstständigkeit eingebüsst und ein eigentliches Neues wüsste sie nicht mehr zu bieten. So wenig uns solche Morosität überraschen kann, wenn man bedenkt, dass sie zu den berechtigten Eigenthümlichkeiten eines auf der Höhe der Zeit nicht mit fortkommenkönnenden oder wollenden Greisenalters gehört, so sehr niederdrückend und entmuthigend kann sie doch auf die Aufstrebenden wirken. Deshalb sei, um ihnen rechte Schaffensfreude wiederzugeben, zu eifriger Nachfolge sie anzuspornen, ihnen das Bild eines der begabtesten Tondichter der Jetztzeit vor Augen gestellt, das von Robert Volkmann.

Ueberblicken wir seine Werke, die den verschiedenartigsten Musikgattungen angehören, so gewahren wir sogleich die Vielseitigkeit seines Talentes. Zur Universalität seines Geistes fehlt allein eine grössere musikalisch-dramatische Manifestation; doch auch nach dieser Richtung hat er wenigstens einen glücklichen Anlauf genommen in Op. 45 (An die Nacht, Altsolo) und Op. 49 (Sappho, dramatische Scene für Sopransolo). Erschienen sind bis jetzt von ihm folgende Compositionen (von Op. 26 an alle im Verlage von Heckenast in Pest). Für grosses Orchester: Zwei Symphonien Op. 44 in Dmoll; Op. 53 Bdur; Festouverture Op. 50, Musik zu Richard III., Op. 68. Für Streichorchester: Drei Serenaden: in Cdur Op. 62; in Fdur Op. 63; in Dmoll Op. 69. Instrumentalsoli mit Orchester: Violoncellconcert Op. 33, Clavierconcertstück in Cdur Op. 42. Streichquartette: I. Op. 9 in Amoll,

II. Op. 14 in Gmoll, III. Op. 34 in Gdur, IV. Op. 35 in Emoll, V. Op. 37 in Fmoll, VI. Op. 43 in Esdur. Instrumentalsoli mit Pianoforte: Violoncellromanze Op. 7, Violinsalonstück Op. 15. Ensembles für Pianoforte und Streichinstrumente: Erstes Trio aus Fdur Op. 3; zweites aus Bmoll Op. 5. Sonatinen in Amoll Op. 60, in Emoll Op. 61. Rhapsodie mit Violine Op. 31. Vierhändige Clavierwerke: Musikalisches Bilderbuch Op. 11; Ungarische Skizzen Op. 24; Die Tageszeiten Op. 39; Vier Märsche Op. 40; Rondino und Marsch-Capriccio Op. 55; Sonatine Op. 57. Zweihändige Clavierwerke: Phantasiebilder Op. 1; Dithyrambe und Toccata Op. 4; Souvenir de Maroth Impromptu Op. 6; Nocturne Op. 8; Sonate in Cmoll Op. 12; Buch der Lieder Op. 17; Deutsche Tanzweisen Op. 18; Cavatine und Barcarole Op. 19; Ungarische Lieder Op. 20; Visegrád, zwölf musikalische Dichtungen Op. 21; vier Märsche Op. 22; Wanderskizzen Op. 23; Intermezzo Op. 25; Variationen über ein Händel'sches Thema Op. 26; Lieder der Grossmutter Op. 27; Improvisationen nach Worten J. v. Bajza's Op. 36; Phantasie Op. 41; Ballade und Scherzetto Op. 51; ohne Opuszahl: Capriccietto und Rheinweinlied. Mehrstimmige Gesänge: Zwei Messen für Männerchor Op. 28 und 29; drei geistliche Gesänge für gemischten Chor Op. 38; Offertorium Op. 47; drei Männerchöre Op. 48; zwei Lieder für Männerchor Op. 58; Weihnachtslied aus dem 12. Jahrhundert für gemischten Chor Op. 59; altdeutscher Hymnus für Doppelmännerchor Op. 64; zwei geistliche Lieder Op. 70; drei Hochzeitslieder Op. 71. Einstimmige Gesänge, mit Streichquartett und Flöte: Kirchenarie

für hohen Bass Op. 65; mit Clavier und Violoncell: zwei Lieder für Mezzosopran Op. 58; mit Clavier: fünf Lieder Op. 2; drei Gedichte Op. 13; drei Lieder für Mezzosopran Op. 16; drei Lieder für Tenor Op. 32; Liederkreis für Alt Op. 46; drei Lieder für Tenor Op. 52; die Bekehrte, Lied für Sopran Op. 54; drei Lieder für Tenor Op. 73. — Volkmann zählt nicht zu Fortuna's Günstlingen; seinen ersten Leistungen jauchzte nicht, wie manchen jüngeren Kunstgenossen, freudige Theilnahme zu. Im vollsten Maasse sollte er an sich erfahren, was Scheffel in den Zeilen ausspricht: „Das Glück lässt sich nicht jagen von jedem Jägerlein; mit Wagen und Entsagen will es erstritten sein." So kamen ihm Jahre, in denen er sogar seinen nächsten Verwandten für verschollen galt und der Musikmarkt über ihn keine Auskunft zu geben wusste. Als Mann erst trat er nachhaltig compositorisch auf und seine Musik, Künderin eines geheimnissvollen, innersten Seelenlebens, konnte anfänglich nur von Wenigen sofort und vollständig begriffen werden. Doch ein felsenfester Charakter wie der seine lässt sich durch keine Widrigkeit beugen, noch versteht er sich zu unwürdigen Concessionen. Er darf mit guter Zuversicht auf die Stunde hoffen, da man wägt mit rechter Wage. Dass sie ihm nicht ausgeblieben, lehrt uns ein Blick in die moderne Kunstgeschichte. Hat je ein Künstler es sich sauer werden lassen, um die Reife süsser Früchte zu erleben, so ist es gewiss R. Volkmann. In allgemein bildenden wie gründlichsten musikalischen Studien ermüdete er nie; für ihn war die Vorschrift des alten Heinrich Schütz vor Allem maassgebend: „es ist bei allen in

guten Schulen erzogenen Musicis ausser Zweifel, dass in dem schwersten studio contrapuncti Niemand andre Arten der Composition in guter Ordnung angehen und dieselbe gebührlich tractiren könne, er habe sich denn vorher in dem stylo ohne den bassum continuum genugsam geübt und daneben die zu einer regulirten Composition nothwendigen Requisita wohl eingeholet — ohne welche kein erfahrener Componist, ja keine einzige Composition (ob auch solche den in der Musik nicht recht gelehrten Ohren gleichsam als eine himmlische Harmonie vorkommen möchte) nicht bestehen, oder doch nicht viel höher als eine taube Nuss werthgeschätzt werden kann.“ Volkmann erkannte frühzeitig schon, dass erst aus der Verbindung des Wissens mit einer schöpferischen Eingebung die Kunst hervorgeht, dass ohne diese der Musiker nur ein mangelhafter Künstler bliebe. Consequenz, Energie, Kraftausspruch durch grosse Arbeiten, unausgesetztes Streben nach Veredlung haben ihn bis zur Stunde nie verlassen.

Das bekannte Wort wohlbeherzigend: Nur das, was der Geist giebt, ist zu achten, alles Uebrige aber von Uebel, gab er denn auch seinen grösseren Werken einen Inhalt, der tief genug ist, um Gültigkeit für lange Zeiten zu beanspruchen. Originalitätssüchtelei steht seinem Schaffen entschieden fern. Mit Moritz Hauptmann stellt er das Selbstgefühl höher als das Neue, das sich nicht anders als erkünstelt erzwungen darzustellen weiss; treu, wahr, markig wie sein Charakter ist auch seine Musik, Volkmann ist einer der bedeutsamsten und würdigsten Nachfolger Schumann's. Wie ein Schriftsteller gelegentlich richtig bemerkt, bilden

die Schumannianer eine Art unsichtbarer Loge mit strengem conventionellem Decorum, obwohl nicht organisirende Kunstprinzipien, sondern nur allgemein hin verwandte Gesinnungen und Geschmacksbestimmtheiten das vermittelnde Band auch unter ihnen bilden. Wären sie eine politische Partei, so würde man ihnen wohl am Zutreffendsten das Prädicat der Freiconservativen zuerkennen dürfen. Wie Schumann, so behaupten auch sie das Terrain traditioneller Formideale und widmen Achtung und Studium mit grosser Hingebung selbst contrapunctischen Problemen. Insofern kann man sie als Conservative bezeichnen. Andrerseits als Liberale aber richten sie ihr vornehmstes Bestreben auf einen sogenannten „blühenden“ Styl, der sie in Schumann's Muse ganz besonders anduftet. Insofern ist Volkmann ein Schumann'scher Musterjünger. Wenn Meinardus' Beobachtung in vielen Fällen richtig sich erweist, dass nämlich das Streben in dieser Richtung leicht zu einer Gefühlsseligkeit und Klangschwelgerei ausartet, die zum willkürlichsten Subjectivismus gar leicht verlockt und das Verständniss für wahre kernige Kraft und Tiefe der formalen Satzentwicklung, sowie für überzeugende eindringliche Musiklogik abschwächt, so bildet Volkmann gewiss eine glänzende Ausnahme. Näheres Studium seiner Symphonien lehrt, dass er kernige Kraft und Tiefe der formalen Satzentwicklung ebenso besitzt wie die Fähigkeit, eindringlich überzeugend, musikalisch-logisch zu denken. —

Volkmann's äusserer Lebensgang, in kurzen Zügen betrachtet, nahm bisher folgenden Verlauf. Geboren wurde er am 6. April 1815 in Lommatzsch, einem

Städtchen bei Meissen. So schenkte dasselbe Sachsen, das gegen den Ausgang des siebenzehnten Jahrhunderts zwei Heroen der Musik, Bach und Händel, hervorgebracht, in den ersten fünfzehn Jahren des neunzehnten wiederum zwei musikalischen Koryphäen, R. Schumann und R. Wagner, und einem hochbedeutsamen, edelsten Talente, R. Volkmann, Wiege und Heimath. Als Sohn eines wackren Cantors machte er sich frühzeitig schon vermöge ausgesprochenster Begabung vielfache Kenntnisse und musikalische Fertigkeiten zu eigen und zwar um so erfolgreicher, als er bei seiner in sich geschlossenen Natur für die Spielereien und kindischen Streiche seiner Altersgenossen wenig oder gar keinen Sinn entwickelte. Nur mit wenigen Freunden verkehrend schien Volkmann wie alle selbstständigen Individuen, mehr sich als Andern zu leben. Dass er ausser Clavier- und Orgelspiel, mit welchen Fähigkeiten er seinem Vater oft das Einstudiren der Kirchenmusiken und Kirchendienst als zwölfjähriger Knabe abnehmen konnte, zugleich Violine mit solchen Fortschritten trieb, dass er bald als Quartettist sich bethätigen und in den jüngsten Jahren bereits in die kammermusikalischen Fruchtgärten eines Haydn, Mozart, Beethoven etc. eingeführt ward, musste der Gediegenheit seiner musikalischen Bildung möglichsten Vorschub leisten. Als Zögling des Seminars zu Freiberg weckte er das Interesse des dortigen Musikdirectors Anacker durch mehrere Compositionsversuche, und der Theilnahme dieses Mannes erfreute er sich fortan in entwicklungsförderlichster Weise. Einundzwanzig Jahre alt trieb es ihn nach Leipzig, um mit rüstigstem Eifer pädagogischen wie musika-

lischen Studien, letztre unter Führung des verdienstvollen Organisten F. A. Becker, obzuliegen. Leipzig, wo damals ein goldenes Musikzeitalter anhob, galt als gelobtes Land, zu welchem Künstler aus allen Weltgegenden sich herandrängten. Der Verkehr mit jungen Künstlern, wie er ihm als Mitglied der soeben erstandenen „Euterpe“ von selbst vermittelt ward, mag ihn damals zur Selbstproduction stark angefeuert haben; als Op. 1 erschienen 1839 seine „Phantasiebilder“ für Clavier, mit denen er später eine gründliche Umarbeitung vornahm. Von Leipzig wandte er sich 1839 nach Prag, und von hier als Musiklehrer nach Ungarn, wo er bis auf einen vierjährigen Aufenthalt in Wien (1854—58) in Pest sein dauerndes Domicil aufschlug, seine Meisterwerke componirte und in die Welt sandte. Von keinem lästigen Amte gedrückt, lebt er nun in seltner Freiheit einzig dem Dienste seiner Muse. Wer ihm persönlich näher getreten — allen Besuchern der Dessauer Tonkünstlerversammlung wurde das Glück zu Theil — rühmt die liebenswürdige Bescheidenheit des vortrefflichen Künstlers; wer ihn, wie Schreiber d. Z. zuweilen um Rath in Dem oder Jenem anging, konnte seiner Sitten Freundlichkeit wie oft erfahren. Verböte es ihm sonst nicht seine äusserste Anspruchslosigkeit, würde er mit gutem Grunde mutatis mutandis wie Heine aussprechen dürfen:

„Ich bin ein deutscher Dichter,
Bekannt im deutschen Land;
Nennt man die besten Namen,
Wird auch der meine genannt.“ —

II.

Claviercompositionen zu 2 und 4 Händen. Trio aus Bmoll und Fdur.

Volkmann's Op. 1 bestand aus sechs Phantasiebildern für Clavier, die er bereits 1839 bei G. Schubert in Leipzig edirt hatte, die aber äusserst armselig und fehlerhaft gestochen waren. Später nahm er mit ihnen wesentliche Umarbeitungen vor, taufte mehrere Stücke um, gab ihnen die Gestalt, in der wir sie heute noch lieben und kennen gelernt haben. Im „Nachtstück“ so gut wie in der „Elegie“, in der Walpurgisnacht und im Hexentanz, in der Idylle und Humoreske verräth sich bereits eine tüchtige Schöpferkraft, ergiebiger Phantasiereichthum, der die Kraft zu künstlerischen Heldenthaten wohl ahnen lässt.

Das „Buch der Lieder“, gleichfalls sechs Stücke bietend, jedoch ohne Ueberschriften, ist bedeutend später entstanden und gereifter in Form wie Inhalt. Nicht in ausserordentliche Gedankensphären führt uns hier der Componist, wohl aber öffnet er uns sein Herz, dem eine Fülle wahr und warm empfundener Melodien entströmen. Die Phantastik tritt in ihnen zurück, in den Vordergrund jedoch eine Innerlichkeit, deren Sprache nicht anders sein kann als wie sie eben ist: natürlich, frei von Ueberschwenglichkeiten, eindringlich. Nr. 3 im ersten Hefte wird Manchen wegen der Tactart, $^5/_4$ Tact, frappiren, und Manche legen es

dem Componisten sonderbarerweise als Geistreichelei, Caprice oder sonstwie noch aus, wenn er bisweilen dieser ungewöhnlichen Rhythmen sich bedient. Aber mit Unrecht: denn begründet sind sie ebensogut wie die drei- und viertheiligen; warum also soll der Tondichter, der über $^{3}/_{4}$, $^{4}/_{4}$ Tact in unbeschränktester Freiheit verfügen darf, nicht für sich auch den $^{5}/_{4}$ Tact benutzen, zumal dann, wenn er, wie Volkmann, geschickt und künstlerisch ihn zu verwerthen weiss? Wer diesem Tonstück kein Interesse abgewinnen kann, wende sich zum „Andante religioso“; hier stört ihn nichts Unbekanntes, die hymnenhafte Weihe muss ihn versöhnen mit dem Componisten. Und nun sein Op. 21, Visegrád, zwölf musikalische Dichtungen! Die alte Königsburg in Ungarn, verfallen und traurig ins Land hineinschauend, steigt unter Volkmann's Händen aus den Ruinen zu neuem Leben empor und erzählt uns ergreifend aus alten Tagen, da Glanz und Pracht, Ritter und Jungfrauen, Klage und Lust sie gesehen. Ja Dichtungen in Wahrheit sind diese Clavierstücke, Dichtungen, die neben sich auf diesem Gebiete der Pianofortecomposition nur Schumann's Kreisleriana und dessen Phantasiestücke dulden. Das Charakterstück ist eine Geburt der modernen, romantischen Schule. Den Classikern konnte es noch nicht gelingen; kann man ihnen gegenüber ja auch noch nicht von einer eigentlichen Tonsprache sprechen, sondern nur von einem zwar reizvollen, aber immerhin unbestimmten Stammeln. Und das Charakterstück verlangt gerade die präciseste, festeste Fassung, wenn es dem Begriff genügen will. Die Classiker lebten mehr in allgemeinen Ideenkreisen als in subjectiven, individuellen;

so geht ihnen denn auch die Befähigung ab, individuelle Gemüthslagen zu schildern und dadurch uns zu fesseln. Dieser Triumph war den Romantikern vorbehalten. Beglückt uns die Productionsart der Classiker insofern, als sie von erreichbaren, nicht ausser uns liegenden Gütern zu sprechen scheint und in ihrem Besitz sich genügen lässt, so entzückt uns die der Romantiker, indem sie uns mit unbegreifbarer Sehnsucht erfüllt nach ausser uns liegenden, hinter undurchdringlichen blauen Wolken verborgenen Objecten; die Classiker haben in Deutschland ihre Mission erfüllt, die Romantiker, wie es bei ihrem unendlich weitgehenderen Gedankenhorizont nicht anders sein kann, noch nicht. Sie streben aber rastlos vorwärts, Volkmann unter ihnen als der erste. Als Romantiker von echtestem Schrot und Korn bewährt er sich in seinem „Visegrád“; sehen wir dies Werk uns etwas genauer an.

Was der „Waffentanz“ (Dmoll $^3/_2$ Tact) vermöge seiner heldenkräftigen Rhythmen und anziehenden Nachahmungen, und zumeist durch seine aus dem Vollsten schöpfende Erfindung für einen Eindruck hinterlässt, ist überflüssig des Breiteren zu schildern. Welche Blicke „die Wahrsagerin“ (Gmoll $^4/_4$ Tact) in die Zukunft wirft, wie ihre Orakelsprüche, dunkel und zweideutig, den Einen bald mit Freude, bald mit Sorge und Schmerz erfüllen, je nach dem Ausfalle ihrer Consultation, das malt Nr. 7 in köstlichster Phantastik. Im „Brautlied“ (Nr. 6, Gdur $^2/_4$ Tact) fühlen wir so recht, dass wir nicht auf deutschem, sondern auf magyarischem Grund und Boden uns befinden. Denn mit solcher aus Rand und Band gehenden Laune singt in Deutschland keine

Braut, noch besingt man sie in diesem Sinn. Bei uns vergiesst die Braut Thränen mehr als gut ist und auch die Umgebung steckt selbst am Hochzeitstage die feierlichsten Mienen auf: anders in Ungarn, wo Sentimentalität an Freudenfesten absolut unmöglich ist. Der Schwur (Nr. 1, Fmoll) scheint in der „Geisterstunde" geschworen zu werden; wer ihn spricht, ob ein Jüngling zu dem liebenden Burgfräulein, oder ein Vasall zu seinem Lehnsherrn, ist im Dunkeln gelassen: auf das Ganze blickt das schwärzeste Auge der Nacht herab. Während der „Banquets" (Nr. 3, Adur $^2/_4$ Tact) wird mancher gewöhnliche Trinkspruch vom Stapel gelassen. „Die Minne" aber und das „Blumenstück" sind angehaucht vom Dufte freundlichster, sinnvollster Lyrik.

Welch zarte, schüchtern-süsse Hoffnungen lässt der Componist seinen „Pagen" (Nr. 10, Bdur $^4/_4$ Tact) empfinden und aussprechen und wie friedvoll-deutsch geht es im Pastorale (Nr. 8, $^3/_4$ Tact Cdur) zu! Das „Lied vom Helden" verherrlicht wiederum magyarischen Rittertrotz; „Soliman" braust einher wie eine unheilschwangere Wetterwolke, und aus dem Stücke „Am Salomonsthurm" glaubt man das Stöhnen des armen gefangenen Königs zu vernehmen. Bilder von solcher Ueberzeugungskraft, Musikstücke von solcher Eigenthümlichkeit behalten einen unzerstörbaren Werth; sie werden nicht untergehen, solange es Menschen giebt mit Phantasie und Gemüth, die an derartigen Stoffen immer von Neuem sich erlaben und erfrischen.

Die „Lieder der Grossmutter", Op. 27, haben mehr pädagogischen als musikalisch-ästhetischen Werth. Beim ersten Unterricht im Clavierspiele werden sie treffliche

Verwendung finden können und vollauf dazu sich eignen, den Zögling mit Lust und Zuversicht zu erfüllen.

Weit gehalt- und anspruchsvoller tritt Volkmann auf in den Variationen Op. 26 über ein Thema von Händel, dasselbe, über welches Händel selbst, später Mozart und nach ihnen noch eine grosse Anzahl Wiener Tonkünstler Variationen geschrieben haben. Es ist so einfach und klar, dass es zu ausgedehnteren Gedankengängen kaum Spielraum zu gewähren scheint. Und doch weiss Volkmann auf das geistvollste an dasselbe anzuknüpfen und aus ihm Dinge herauszuholen, die kein Andrer gefunden hätte. Oft zwar giebt er jeden Zusammenhang mit ihm auf und in der wechselvollen Einleitung vernimmt man wenig, was als Brücke zu ihm betrachtet werden könnte. Bald erscheint uns Volkmann in diesem Werke wie ein Wanderer, der zwar ein festes Reiseziel sich vorgesteckt, dem es aber, sobald er einen der Betrachtung würdigen Gegenstand gefunden, nicht darauf ankommt, bei ihm nach Belieben lang zu verweilen, um in der Rückerinnerung an das soeben erlebte Gesehene und Neue auf Umwegen der ursprünglich ins Auge gefassten Ruhe und Reisestation zuzusteuern. Bald auch gemahnt uns das Werk an einen Improvisator, der an gegebenem, bescheidenem Material seine Kunst erproben soll. Er muss, um mit Ehren zu bestehen, seinen Geist schweifen lassen nach den heterogensten Gebieten und das Reizvollste ihnen entlehnen, um seiner Leistung Schmuck zu verleihen und den Hörern Interesse abzugewinnen. Mit geistreichen Einzelzügen gilt es hier die Aufmerksamkeit zu fesseln, selbst auf die Gefahr hin, vom Ausgangspunkt sich zu weit entfernt

und über dem Einzelnen das Ganze, den Hauptzweck einigermaassen hintangesetzt zu haben. Anregungen enthält jede Seite, jede einzelne Variation. Feurige Spieler finden in ihnen wirkungsreichen Vortragsstoff.

Und wie viele herrliche Spenden hat die vierhändige Clavierliteratur dem deutschen Meister zu danken! Wer könnte unberührt bleiben von dem eigenthümlichen Reize, der seinen vierhändigen Compositionen innewohnt! Wen die Erfindungsfrische des „Musikalischen Bilderbuches“ (Op. 11), das Charakteristische der „Ungarischen Skizzen“ (Op. 24), der Stimmungsreichthum der „Tageszeiten“ (Op. 39), die Energie seiner Märsche (Op. 40) nicht mit den schönsten Empfindungen erfüllt, dessen Gemüth muss abgestorben sein und unempfänglich zugleich für ähnliche kleinere Tonstücke, wie sie uns Schubert in reichster Fülle und Schumann in so edler Qualität hinterlassen haben. Nach Volkmann ist in diesem Miniaturengenre von Einzelnen zwar manches Erfreuliche noch geleistet worden, übertroffen jedoch hat ihn Keiner. Die wundervolle Poesie, die, wie z. B. Mosen's „träumender See“ in acht Zeilen, ein vollständiges Landschaftsbild ermöglicht, ist nur Wenigen gegeben. Kurz sein und dabei bedeutungsvoll, hinter dieses Geheimniss ist Volkmann vorzüglich gekommen. Und dieser Umstand mit reiht ihn ein unter die Besten unsrer heutigen Tondichter. Als solcher wurde er zuerst anerkannt nach dem Erscheinen seines Bmoll-Trio für Clavier, Violine, Violoncello. Es galt dies in musikalischen Kreisen als ein hochbedeutendes Ereigniss und die Kritik, sonst so hochnäsig und superklug, beugte sich vor ihm in auf-

richtigster Anerkennung und Verehrung. Im Jahre 1852 spricht in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ Th. Uhlig unverhohlen es aus, dass ihm seit Ausübung des kritischen Berufes noch kein einziges Instrumentalwerk vorgekommen, welches an Bedeutendheit des innern Gehaltes, Tiefe, Selbstständigkeit mit diesem Trio sich messen könne. Ihm zählt es in der Gegenwart zu den weissen Sperlingen, zu den Musikwerken nämlich, in denen ein wirklich schöpferischer Drang, ein wahrer innerster Dichterberuf, damit Poesie, Begeisterung, hoher Flug der Phantasie, ein drängender Inhalt, der nicht nach der voraus bestimmten Form fragt, aber sicher sein darf, die rechte, sei es auch eine ungewohnte, zu finden, sich aussprechen. Volkmann wandelt auf den Wegen, die Beethoven in seinen allerletzten Werken eingeschlagen hat: dies ist aber keineswegs Nachahmung, denn nachahmbar ist eben nur die Form; wo dagegen die feststehende Form von der Gewalt des eigenthümlichen Inhaltes zersprengt wird wie in jenen Werken Beethoven's, da ist eine Nachahmung nicht mehr möglich. Wer Beethoven's letzte Streichquartette hört, dem ist's, als öffneten sich die wunderreichsten Mysterien. Sucht man sie sich, nachdem man sie genossen, durch die todte Sprache zu erklären, so gelingt dies meist gar nicht. Mit Hülfe des Reims, dem doch ein musikalisches Element innewohnt, liesse sich vielleicht eher etwas erreichen: ein schwacher Versuch sei mitgetheilt.

Beethoven an den Marken seiner Tage
Steht einsam, scheu, von Gott und Welt verlassen;
In seinem Herzen wühlet Gram und Klage
Und keine Hand will tröstend ihn umfassen.

Doch als mit seinem Leid er ausgerungen,
Ist seinem Haupt ein herrlich Werk entsprungen.

Gleich Donnergroll und hellem Blitzessprühn
Schlägt aus den Saiten er gewaltige Accorde;
Da öffnet er in heiligem Bemühn
Sich und Aeonen eine Wunderpforte
Zu einer andern Welt voll sel'ger Wonnen,
Darinnen Lust und Leid in Eins geronnen.

Von wildem Schmerz und unnennbarem Sehnen
Giebt Kunde er in seinem Riesenwerke,
Und ob sein Auge fluthen muss in Thränen,
Steht immer er vor uns in Heldenstärke.
Kühn, starr und stolz das Haupt emporgerichtet
Des Busens Widerstreit er milde schlichtet.

Beethoven, er der Künder hohen Heiles,
Auf unbeschreibbar mächt'gen Tönewogen
Lässt fühlen uns die Wucht des Donnerkeiles
Und auch den Zauber vom Versöhnungsbogen.
Nach Sturm und Nacht und rauhem Wettertosen
Macht blühen er der Auen glühe Rosen.

Sehr verwandt dem durch Beethoven's letzte Quartette hervorgerufenen Eindruck ist der des Volkmann'schen Bmoll-Trios: auch ihm gelingt es, uns im tiefsten Herzen zu packen, gleich Beethoven, uns niederzuschmettern, aber auch wieder aufzurichten.

Ueberall wo man dieses Trio vor gebildetem Publikum zur Aufführung brachte, sprach es zum Hörer so eindringlich, erschütternd, gewaltig, dass Jeder fühlte: hier ist der Abschluss einer schmerzlichen, tief und reich bewegten Lebensperiode. Das ist der

innerste Drang einer übervollen Menschenbrust; das ist der poetisch reine Ausdruck einer hochbegabten Künstlerseele, eines mit aller Wonne und aller Wehmuth mit dem Leben ringenden Geistes. Solch' überreicher Inhalt schuf sich eine neue, eigene Form, ein durchaus originell concipirtes Ganze, dessen Ende sich mit dem Anfang wunderbar vermählt. Und sollte man es glauben, gerade dieses letzteren Umstandes halber erwuchsen dem Tondichter verschiedene Vorwürfe. Weil er hier das Schema verlässt, das man in Kammermusikwerken anzutreffen sich gewöhnt hat, weil hier die Ordnung verrückt ist, die gewöhnlich in Sonatensätzen eingehalten wird, deshalb zweifelte man an seiner Bedeutung! Gewiss hat die alte Form ihr Gutes und in ein erstes Allegro, ein Adagio, ein Scherzo, ein Finale lässt sich, wie Volkmann ja in spätern Werken selbst bezeugt, eine Fülle von Geist und Charakter legen, ohne dass der Componist sich und seinem Schaffen knechtische Fesseln anlegen muss. Soll er aber auf jeden Fall die beliebte Reihenfolge beibehalten, muss unbedingt dem Allegro ein Adagio folgen u. s. w.? Darf er vielmehr mit ihr nicht umspringen, wie es gerade der Ideengang erheischt? Muss denn um jeden Preis der erste Satz einen Allegro-, der zweite einen Adagio-Charakter haben? Muss denn das Finale unbedingt im Presto schliessen? Trauerspiele lassen sich denken und giebt es auch, deren fünfter Act nicht in Mord und Todtschlag aufgeht; Lustspiele giebt es, die nicht mit einer Heirath schliessen. Ist ersteres deshalb, weil es vortheilhaft von der Regel abweicht, keine Tragödie und letzteres kein Lustspiel? Wird Volkmann's Trio

dadurch geringer an Werth, indem es absieht vom üblichen Sonatennacheinander? Nennt es eine Phantasie in mehreren zusammenhängenden Sätzen und betrachtet deren Wechsel als Gefühlsnothwendigkeiten, die, so unmotivirt beim ersten Anblick sie auch scheinen mögen, der Componist sicherlich verantworten kann. Nennt es ein „formloses Werk“, nennt es, wie ihr wollt: das, was in diesem Trio verborgen liegt, das Gedankengold, könnt ihr ihm nicht wegstreiten. Diesen Schatz zu heben, bedarf es seitens des Hörers freilich geistiger Sammlung; zu ihr rafft sich leider die Minderzahl äusserst selten auf. Für den gewöhnlichen Musikfreund ist dieses Trio ungefähr dasselbe, was Caviar für das gemeine Volk: eine unbegreifliche, unverdauliche Speise. Weit zugänglicher und verständiger findet er das dem Bmoll vorausgegangene Fdur-Trio Op. 3. Es begreift alle Eigenschaften in sich, die dem Dilettanten bei einem Kammermusikwerk erwünscht sind: die Spieler brauchen nicht sich abzumühen, um die Noten im Schweisse des Angesichts den Instrumenten zu entlocken; sie erhalten bequeme und doch dankbare Reproductionsaufgaben, zum Prima-vista-Spiel ist es für geübtere ein sehr willkommener Stoff. Alles fliesst gedanklich klar dahin, in kurzer und bündiger Fassung giebt der Componist das, was er zu sagen Lust hat; keine Spur von einer Sphinx hier, die uns beängstigt mit hirnmarternden Räthseln. Die Cantilenen huldigen meist dem Mendelssohn'schen Ductus, die formale Structur bewegt sich innerhalb der Grenzen von den jung-Beethoven'schen Trios. Was es demnach an originalem Werthe weniger hat,

das empfiehlt es bei dem grösseren Alltagspublikum. Für Volkmann's Entwickelung und zu deren Erkenntniss für den Kritiker liefert es einen jedenfalls nicht zu übergehenden Beitrag. Zeigt es uns doch, dass auch er zu Vorbildern einst eifrig aufgeblickt, dass auch er, gleich Schumann, zu Mendelssohn wie zu einem Gotte emporsah; doch war er zu Höherem berufen, als zum blossen Copisten, und kraft seiner Naturbegabung hatte er in der Uebergangsperiode, die das Fdur-Trio repräsentirt, keinen Augenblick länger zu verweilen, als absolut nöthig war. Hoplit bemerkte einst sehr zutreffend: auch hervorragende und grosse Geister können und müssen sogar in ihren Bildungsphasen schwächere Werke produciren; aber sie, die grossen Talente, werfen die leichteren Hüllen von sich, wie eine Königsschlange ihre alte Haut, die zu eng geworden, um den erstarkten Leib zu umfassen. Die „kleinen Meister“ aber häuten sich nicht, sie bleiben in demselben Fell und tragen es immer und immer wieder zu Markte. Das Finale dieser Jugendarbeit, ein Allegro con fuoco, Fdur $^4/_4$, ist relativ ihr bester Satz. Es brauset und sauset in ihm, wie das Vorhergegangene keinesfalls es erwarten liess. Nach einigen frugalen Mahlzeiten, echtester Hausmannskost, regalirt Volkmann uns mit schäumendem Champagner, die frühere Nüchternheit schlägt bald ins Gegentheil um, einige Unzukömmlichkeiten werden da gern und leicht entschuldigt, ein gährender Most verheisst ja doch den besten Wein!

III.

Streichquartette und Serenaden für Streichorchester.

Wie wir aus dem mitgetheilten biographischen Abrisse ersahen, wurde Volkmann im frühsten Alter schon in die kammermusikalische Literatur eingeführt. Dass er als Quartettist mit thätig gewesen, ward für ihn später sehr vortheilhaft; gewann er doch so fast unbewusst die Technik, welche bei der Composition von Streichquartetten unerlässlich ist, und lernte so das Handwerk wie selten Einer.

Was am Schaffen Volkmann's hauptsächlich imponirt, die markige, klare Gedankengedrungenheit, sie machte er sich zu eigen, indem er mit Energie das Studium des Kammerstyles betrieb, des Styles, in welchem sich nach Schumann der Musiker, weil eingeengt in vier Wände und auf wenige Instrumente beschränkt, am ersten zeigt. Hier zumeist bietet sich Gelegenheit, die musikalische Denkkraft zu stählen und mit wohlabwägender Hand aus Kleinem ein Grosses zu gestalten. Denn während, wie schon Weber bemerkt, bei der Symphonie etc. durch den Reiz der Mannichfaltigkeit einer gutberechneten Instrumentirung Mittel zu Gebote stehen, einer an sich ziemlich bedeutungsleeren Melodie Schmuck und Wirkung zu verleihen, beschränkt sich das Quartett, dieses musikalische Consommé, im Aussprechen einer

musikalischen Idee auf die wesentlichsten Bestandtheile, die vier Stimmen, wo sie nur durch ihren inneren Gehalt für sich Interesse gewinnen kann. So darf es als die vergeistigtste Form gelten, in welcher Verstand und Gemüth in gleichberechtigtem Maasse zur Aussprache kommen. Nicht darf es sich in der grossen Masse sein Publikum suchen, das nur Zerstreuung in den Kunstgenüssen sucht, das seinen Blick nur auf eine Folge angenehmer Einzelheiten, nicht aber auf ein Kunstwerk als Ganzes zu richten gewillt ist. Treffend bezeichnet Marx das Quartett als die feine sinnige Unterhaltung im trauten, engen Kreise und als Kind der echt deutschen Neigung, sich im kleinen bescheidenen Raume, gleichsam im heimlichen lauschigen Winkel zusammenzufinden. In Zeiten, die wie unsre, von tausend sittlichen Schäden zu erzählen weiss, und wo der Segen des Hauses weit weniger geschätzt wird als früher, fallen mehr und mehr die trauten Kreise weg und auch der Sinn für „feine sinnige“ Unterhaltung ist im Schwinden begriffen. So ist in unsren Tagen das Bedürfniss nach Kammermusik traurigerweise ein nur geringes, die Folgen davon springen in die Augen. Kaum dass die Meisterwerke der Classiker auf diesem Gebiete verhältnissmässige, allgemeine Würdigung finden, und kaum dass man mit ihnen sich vertraut zu machen sucht, bleiben den Meisten die hervorragenderen kammermusikalischen Werke unsrer Tage so gut wie fremd, ausser dem Fachmusiker nimmt nur eine geringe Schaar Auserwählter Theil an ihnen. Kennen sonst ganz ehrenwerthe Musikfreunde doch selbst Fr. Schubert nur als „unvergleichlichen Liedersänger“, Schumann nur als

„geistigen Erben Beethoven's auf dem Gebiete der Symphonie"; ihre Kammermusikkenntniss ist eben noch ziemlich schlecht bestellt.
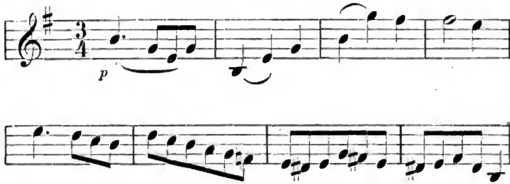
Volkmann nun als Kammermusikpfleger ist als solcher gleichfalls viel zu wenig bekannt und geschätzt selbst von den Fachleuten. Suchen wir unter den modernen Componisten nach einer Trias, die der von Haydn, Mozart, Beethoven entspräche, d. h. blos nach kammermusikalischer Beziehung, so könnte man sie annähernd in der von Volkmann, Raff, Brahms finden. Und zwar, wie man Haydn den erfindungsfrischesten, Mozart den gedankengewandtesten, Beethoven den gedankentiefsten nennen darf, so könnte man mit ähnlichen Epithetis unsre neue Trias schmücken. Wie Brahms und Raff, erweitert auch Volkmann nicht das Feld der Kammermusik, aber er giesst in die überkommnen Formen einen geist- und gemüthvollen Inhalt. Wie überhaupt erkennt Volkmann für seine Quartette mit einem berühmten Theoretiker die Architektonik, die hauptsächlich in der regelmässig metrischen und modulatorischen Beschaffenheit eines Tonstückes besteht, für ein so wesentliches Erforderniss an, dass er an ihm mit eiserner Consequenz festhält. Neben charakteristischen Eigenthümlichkeiten, melodischen und harmonischen Reizen sucht er sich gewissenhaft eine rhythmisch-metrische und modulatorische Ordnung zu bewahren; weil der Ueberzeugung lebend, dass Schönheiten in der Schönheit des Ganzen, in der Wahrheit und vernünftigen Gesetzmässigkeit der an sich künstlerisch giltigen Form bedingt sind. —

Erschienen sind bis jetzt von Volkmann sechs

Streichquartette, die drei Serenaden für Streichorchester nicht mit eingerechnet, die Partituren dazu scheinen noch ungedruckt; nur von dem aus Emoll haben wir sie ausfindig machen können, die einzelnen Stimmen dagegen liegen von sämmtlichen vor. Den Opuszahlen nach wurden veröffentlicht: als Op. 9 das Quartett aus Amoll, Op. 14 Gmoll, Op. 35 Emoll, Op. 37 Fmoll, Op. 34 Gdur, Op. 43 Esdur. —

Betrachten wir heute zunächst etwas eingehender sein viertes Quartett Op. 35 in Emoll. Sein durch alle vier Sätze sich ziehender Grundton ist der der Daseinsfreude, und obgleich die Haupttonart nur im Adagio verlassen wird (Hdur), Emoll also die Oberhand behält, ist es Einem doch, als hörte man das hellste Dur.
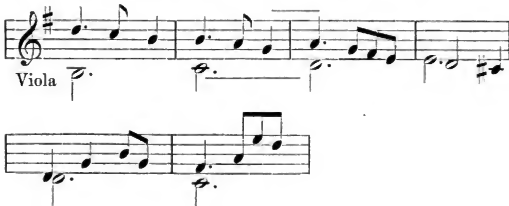
Zu Grübeleien versteht sich keine Stelle in diesem Quartett, nicht in trüben Nebeln schweift des Tondichters Phantasie, sondern auf freier Bergeshöhe, den Blick freiwillig auf einen bestimmten Punkt beschränkend und nur den Gegenständen Beachtung schenkend, die homogen sind seiner Grundlage. Es spricht aus ihm die Sprache des gesunden Menschenverstandes; wie letzterer alles von sich weist, was sich nicht bis zum letzten Punkt stichhaltig vor der Vernunft bewährt, so drängt auch Volkmann alles von sich, was zerstreuend in den sich vorgezeichneten Gedankenhorizont hereindrängen könnte; für Episoden, noch dazu breiter ausgesponnene, hegt Volkmann keinen freundschaftlichen Sinn. Mit den ersten acht Tacten des Allegro commodo ist die Signatur des ganzen Werkes gegeben:



Der gefällige Sprung vom ersten zum zweiten Tacte in die Tiefe, der unverdrossene und mühelose Aufschwung zum dritten Tacte, von da ab die gefahrlosen Senkungen wieder in die Tiefe herab, das alles lässt ahnen, dass von bittrem Ernst, bedeutungsvollen Räthseln hier nichts zu suchen. Bald wird dem Emoll Valet gesagt und mit dem verbindlich zunickenden Motiv, das seine Freundlichkeiten viermal wiederholt:



wird auf den Seitensatz aus Gdur zugemündet, dessen unverhohlene Cordialität durch sechstactigen Periodenbau nicht in Frage gestellt wird. An der Fort-
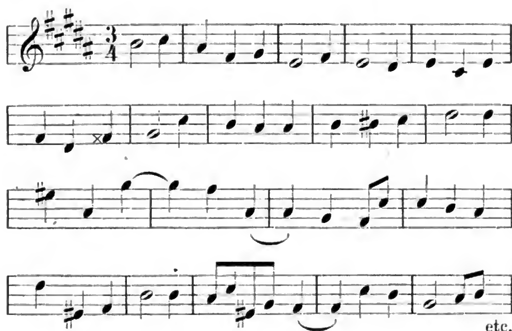


schreitung vom zweiten zum dritten Tact stosse sich wer will, uns bringt sie noch nicht aus der Fassung: Homer schlief ja auch bisweilen. Fast glaube ich, jener Schritt ist vom Componisten beabsichtigt, giebt ihm doch dieser faux pas Anlass, recht behaglich über ihn sich lustig zu machen, unmittelbar sobald er gethan worden:

und so schliesst der erste Theil in sehr guter Laune ab. Indem die oben angeführten Tacte den Grundstock der Durchführung bilden, verliert der zweite Theil natürlich nichts von seinem Humor, erfährt im Gegentheil durch Hinzutritt einer Violinfigur neue Steigerungen. Unter den üblichen Transpositionen und mit einem geheimnissvollen, triolenzitternden Anhang geht der erste Satz zu Ende.

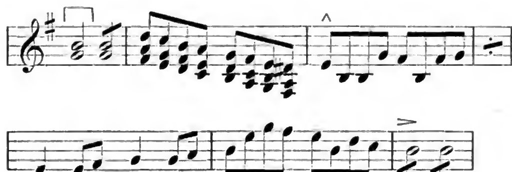
Hieran schliesst sich ein Scherzo (Presto); wie lustig in ihm es gleichfalls hergeht, mögen die Anfangstacte wiederum beweisen:

Unerschöpflich scheinender Schäkerei wird ein kleiner Halt zugerufen beim ligato S. 20 der Partitur; in einem
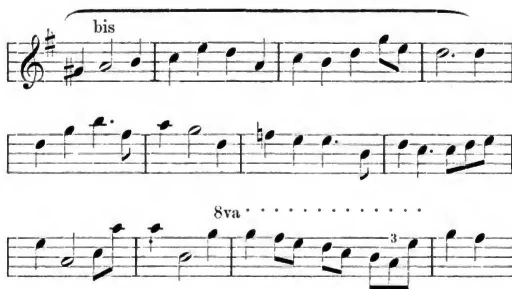
zwar nicht als Trio überschriebenen doch stillschweigend als solches gelten könnenden kürzeren Zwischensatz aus Gdur tritt gedanklich ein still-sinnendes Element in den Jubelbraus. Das Andantino aus Hdur ($^3/_4$ Tact), con sordino vorzutragen, enthält tief empfundenen und höchst zartsinnig harmonisirten Gesang. Wem ginge bei so edler Melodie wie dieser hier nicht das Herz auf:



Das Finale, dessen Modulationsplan dem vom ersten sehr ähnlich gebildet ist, führt als Hauptstoffe zur thematischen Arbeit vor:
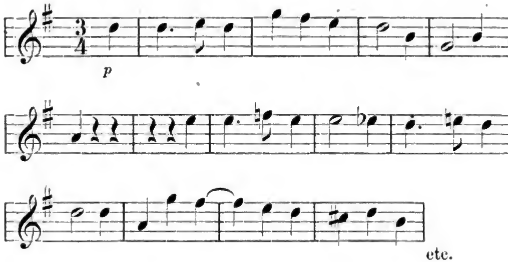


desgleichen folgenden Gedanken, der an Urbanität nichts zu wünschen übrig lässt:
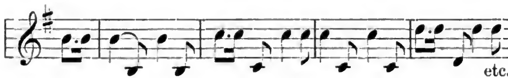


Die Durchführungen sind, trotzdem sie sich weit verschlingen, immer klar, der nach einem kräftigen Athemzug (ff) allmälig ersterbende Schlusstheil poetisch-schön.
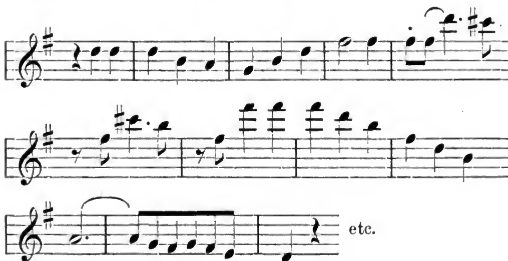
Inhaltlich wie in seinem formalen Aufbau mit dem besprochenen Emoll-Quartett am meisten verwandt, wenigstens in den beiden ersten Sätzen, erscheint uns das Gdur-Quartett Op. 34. Nicht allein, dass hier Volkmann im ersten Allegro, eigentlich wider seine Gewohnheit, den ersten Theil wiederholen lässt, so spricht zugleich aus den ersten Themen beider Quartette eine gewisse Familienähnlichkeit. Der hier wie dort beliebte Dreivierteltact ist das am wenigsten bedeutende gemeinsame Merkmal, aber genau dieselben Melodielinien und anmuthigen Bogen. Vergleicht man sie mit einander, so springt dies sofort in die Augen:
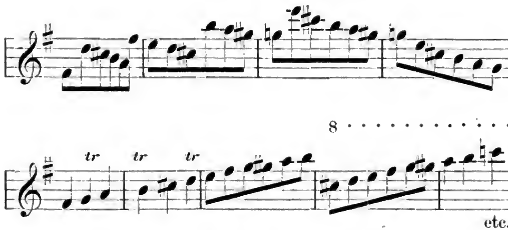


Gleich anziehend wie dort sind hier die auf das Seitenthema überleitenden Zwischenstationen. Wie rhythmisch fesselnd z. B. folgende Tacte:



Schwungvoller als im Emoll-Quartett tritt hier das Seitenthema auf. Die schönen Aufblicke vom fünften Tacte an stehen ihm ganz besonders gut.
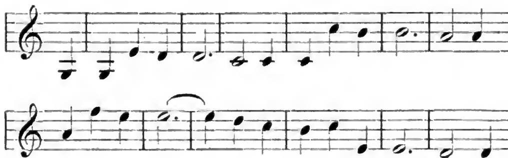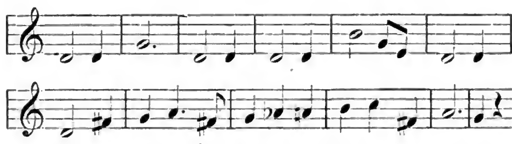


Später schliesst sich daran, ganz wie im Emoll-Quartett, ein Gedanke, der wie ein lustiger Geselle seelenvergnügt über sich selbst lacht:



Kurz wir wissen diesen Satz nicht anders zu charakterisiren, als es seiner Zeit gegenüber dem ersten Allegro des Emoll-Quartetts geschehen.

In gleicher Zartheit und mit gleich ergreifendem Gesang fesselt der zweite Satz; Andante con moto Cdur, ebenfalls im Dreiviertel-Tact, für welchen Volkmann eine unleugbare Vorliebe bekundet: für die langsamen Sätze behält er ihn fast immer bei, nur in dem des später zu betrachtenden Fmoll-Quartettes greift er zum Vierviertel-Tact. Glaubt man nicht das edelste Volkslied zu hören, wenn die erste Violine singt:
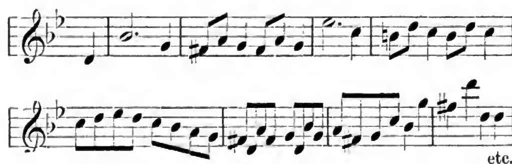




Und seine Fortsetzung, sein zweiter Theil, wehmüthig nach Cmoll ausweichend, steht thränenden Auges vor uns, bis er sich mannhaft aufrafft:
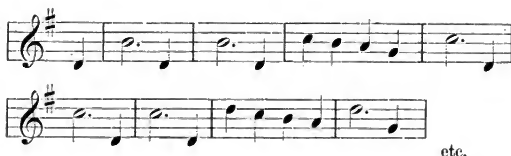


und wieder die Ruhe und Fassung des Anfangs gewinnt.

Der dritte Satz ist seinem Charakter nach kein dritter, kein Scherzo oder dem ähnliches; er ist ein Allegro con brio, echt Volkmann'scher Haltung, der Hauptsache nach in Sonatenform gehalten, zugleich aber auch in's Rondo hinüberspielend:
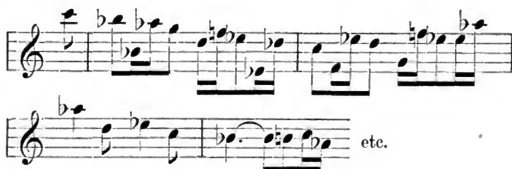


Unter rhythmischer Benutzung dreier Tacte des Seitensatzes lässt er später sein länger ausgesponnenes Intermezzo folgen, dessen Anfangstacte hier stehen mögen:
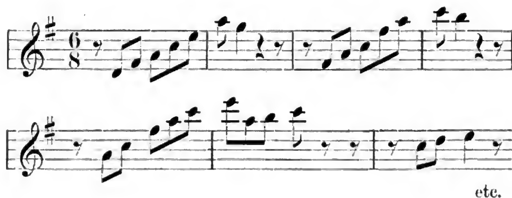


Das Gmoll-Material wird neu vorgeführt, später, ganz am Schluss siegt das Gdur.

Ein Allegro sostenuto figurirt als Finale im ausgesprochensten Rondocharakter; rhythmisch anregend ist vor Allem folgender Passus:



So wenig psychologisch begründet es ist, wenn Volkmann am Schluss nicht auf den eigentlichen Helden des Ganzen, sondern auf dessen Herold zurückweist, als solchen betrachten wir nämlich die Tacte:
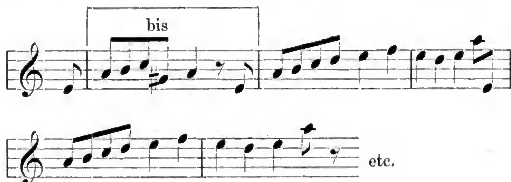


während der erstere doch in den folgendermaassen beginnenden Perioden sich ausspricht:



so hat diese Bezugnahme doch viel Witz und Originalität für sich. —
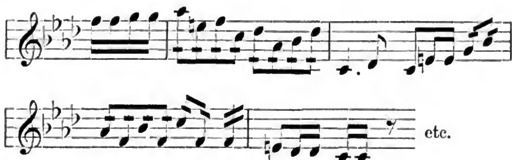
Wägen wir die vier übrigen Quartette gegen einander ab, so kann man weder der Arbeit noch ihrem geistigen Inhalt nach dem einen vor dem andren einen Vorzug einräumen. Das aus Amoll braust mit gleicher jugendlicher Leidenschaftlichkeit dahin wie das aus Gmoll, das aus Gmoll bietet gleich Energisches wie das aus Esdur, dem überdies noch ein gewisser festlich erhobener Zug eigen ist. In ihrer Gedrungenheit, Kraftfülle, unzweideutigen Schärfe zeichnen sich in allen vier Werken die ersten Allegrosätze aus; in ihrer Structur wie ihrer Physiognomie erweisen sie sich sämmtlich als Kinder e i n e s Vaters; ihre brüderliche Verwandtschaft unter einander ist nicht in Abrede zu stellen. Wenn Op. 9 nach einem stimmungsvollen Eingangslargo anhebt:
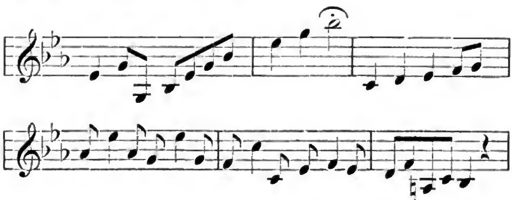


Op. 14 so beginnt:



ferner Op. 37:
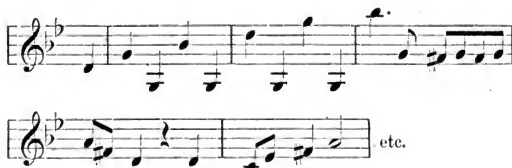


das Esdur-Quartett Op. 43:
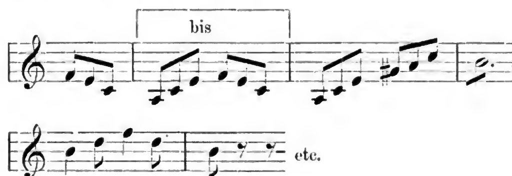


und sich hierzu die Beobachtung gesellt, dass sie alle forte vorzutragen, so wird ihr Typus kenntlich genug. Den Schlusssätzen wird mehrfach ein Andantino kürzeren Umfangs vorausgeschickt, gleichsam um die Spieler nach dem flotten Scherzo etwas sich erholen und die wünschenswerthe Kraft für die grosstönig wiederzugebenden Finales gewinnen zu lassen. So energisch wie möglich muss vor allem das des Gmoll-Quartetts

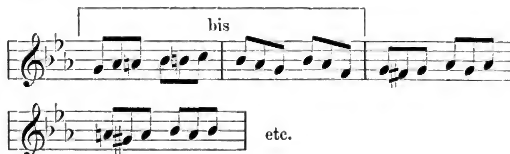
angepackt werden, dessen erstes Thema so stolz einherschreitet:



Mehr der triolischen Bildung als seinem Inhalte nach ähnelt der Schlusssatz des Op. 9
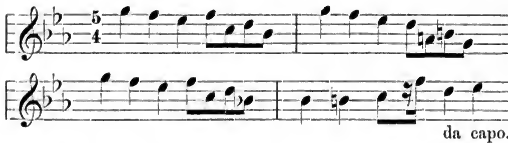


dem von Op. 43:



Anders geartet noch ist der von Op. 37: er fasst in sich, da dieses Quartett eines eigenen Scherzo's entbehrt, dessen Essentialia und unterbricht verschiedene Male durch ein Andantino das lebhafte Tongewoge,

das am Schlusse zum Presto und Prestissimo gedrängt wird. Die langsamen Sätze in allen diesen Werken brauchen wir nicht näher zu schildern, weil sie alle die liebenswürdigen Eigenschaften bieten, die wir schon gelegentlich hervorhoben. Gleiches gilt betreffs der Scherzi; von abstechender Eigenthümlichkeit ist der dritte Satz des Esdur-Quartetts; er ist nämlich im $^5/_4$ Tact geschrieben und nimmt sich im Wesentlichen so aus:



Die Wahl dieser Tactart ist gewiss nicht einer verwerflichen Lust an Seltsamkeiten entsprungen, vielmehr wagt Volkmann mit ihr ein Experiment, das schon Andre vor ihm, z. B. der graciöse Boieldieu angestellt hat, und indem er die Tacttheile glücklich gruppirt, verliert der ungerade Rhythmus den ihm anhaftenden hinkenden Charakter. Der Versuch, den Paion ebibatos neu zu beleben, wie die Griechen schon den $^5/_4$ Tact bezeichneten, der ihnen sehr geläufig war, auch im germanischen Mittelalter gepflegt ward, muss als ein geistvoll gelungener bezeichnet werden.

Veranlassen diese Zeilen Quartettisten, sich der Volkmann'schen Muse liebevoll zu nähern, seine Werke sorgsam zu studiren, so sind wir überzeugt, dass aus ihrer Vorführung Anderen die gleichen Freuden über ihren Gehalt und ihre musikalischen Schönheiten erblühen, wie ihnen selbst und uns.

Nun wollen wir ihm auf ein Gebiet folgen, das er seit mehreren Jahren mit drei sehr beachtenswerthen Werken angebaut hat; ein Gebiet, dem zwar schon Bach und Händel ihre bedeutendsten Kräfte zugewandt, das aber in der Folgezeit von den Componisten so gut wie brach liegen gelassen blieb, nämlich das der Composition für Streichorchester. Dass diese Art der Musik etwas Anderes bezweckt als ein Quartett oder Quintett, liegt auf der Hand; während letzteres an das Individuum sich wendet und mit feinster Gedankenschärfe sich ausspricht, wendet sich das Streichorchester an die Masse, weniger darauf bedacht, durch Detail und musikalische Dialektik als durch Stimmungsmannigfaltigkeit und Schlagkraft für sich zu interessiren. So ist der Raum in der Kammer ihm zu eng, es verlangt einen Concertsaal, und was es hier zu sagen unternimmt, dringt jedenfalls durch, denn einmal verliert sich der Faden seiner Gedankengänge für den Laien nicht, wie im Quartett so oft, in zu fernliegende Gegenden; dann auch weiss ein dreissig, vierzig Mann starker Streicherchor viel eher sich Nachdruck zu verschaffen als vier, fünf Geiger. Noch ein anderer Grund macht diese Musikgattung für den Concertsaal sehr werthvoll; unsere heutigen symphonischen Werke bieten Alles auf, was an instrumentalem Apparat überhaupt verwendbar; die Blechinstrumente namentlich bethätigen sich meist in unbeschränktem Maasse; sie machen zu oft die Wände zittern und erschüttern unangenehm das Trommelfell. Das Ohr bedarf der Erholung; diese gewährt ihm der Saitenklang viel besser als Holz und Blech. Und die Erholung fällt keineswegs dürftig aus; so gleichartig

auch die Tonfarben des Streichorchesters, so zart und weich doch sind deren Nüancen. Das Grelle, Schrille, Gepresste der Holz- und Blechblasinstrumente stört hier nirgends, wohl aber äussert sich in ihm ein Jeder frei, mit voller Kraft und ungefährdeter Präcision. Hier, wo äussere Zufälligkeiten weit weniger und keinenfalls dauernd die Ausführung schädigen können, wird ein Musikgenuss ermöglicht, der in manchem Betracht nächst dem der eigentlichen Kammermusik der idealste genannt werden darf.

Für Streichorchester nun hat bis jetzt R. Volkmann drei Serenaden geschrieben, Op. 62 aus Cdur, Op. 63 aus Fdur, Op. 69 aus Dmoll. In welchem Sinne wir den Begriff „Serenade“ auffassen, bleibt sich schliesslich gleich. Ob wir darunter eine „Nachtmusik“ verstehen, oder überhaupt eine Folge kurzer aneinandergereihter Sätze, sodass Serenade gleichbedeutend würde mit Suite, thut der Güte der Composition selbst keinen Eintrag; fühlen wir aus ihnen, wie hier, Geist und Humor heraus, so grübelt sicher Niemand weiter nach der eigentlichen Bedeutung des Wortes Serenade. Volkmann hat in diesen Werken, besonders in der ersten und zweiten, manches seiner zweiten Heimath, dem Ungarlande, eigenthümliche Element benutzt; weniger nach Seite der Erfindung als in rhythmischer Beziehung. Die dreitactige Periodenbildung tritt hier ziemlich oft auf, auch die Harmonik trägt gleichsam etwas Magyarisches an sich. Doch deshalb möchten wir nicht mit Jenem, der Goldmark einen deutsch gewordenen Ungarn und Volkmann einen magyarischen Deutschen nennt, an der Natürlichkeit der Volkmann'schen Pro-
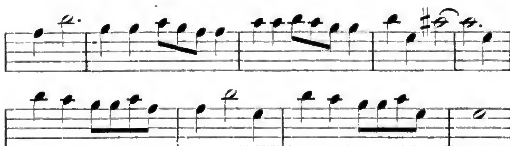
ductionsart zweifeln. Volkmann bleibt wie Haydn, Schubert und mancher andere Componist, die sich gelegentlich an der fremden Weise Erfrischung suchten, ein echter deutscher Künstler. — Die beiden ersten Serenaden haben die Runde bereits durch ganz Deutschland gemacht, wir dürfen daher ihre Bekanntschaft bei den meisten unserer Leser voraussetzen und über ihren Gehalt uns kurz fassen. Die erste aus Cdur, beginnend und abschliessend mit einem festlichen Maestoso alla Marcia, in der Mitte ein längeres Gdur $^2/_4$ Allegro von einiger Nüchternheit bringend, dem ein kurzes, zweitheiliges, rhythmisch einförmiges, melodisch zartes Sätzchen vorausgegangen, birgt eine wunderbare Perle in sich in dem Emoll-Andante sostenuto. Wie ein schlichtes Volkslied, das uns von Heimath, Liebe, Lust und Schmerz treuherzig erzählt, gemahnt uns dieser Satz; mit so einfachem harmonischem, rhythmischem, wie melodischem Aufwand das erreichen, was hier Volkmann, wird wohl immer ein Geheimniss der vollendeten Meisterschaft bleiben.

Die zweite Serenade in Fdur ist im Durchschnitt blühender in der Erfindung als die vorhergenannte. Nach einem mild ruhigen Allegro moderato in der Haupttonart folgt ein aufgeregter Mittelsatz in Bdur; das $^3/_4$ Molto vivace scheint einen Hirten darzustellen, der auf seinem Rohre nur einen Rhythmus herauszubringen weiss; und trotz aller Einförmigkeit macht gerade dieser Satz einen sehr eigenthümlichen Eindruck; er versetzt uns in eine weite Einsamkeit. Der nächste aber, ein Walzer aus Bdur, ist ein allerliebstes Hirtenfest: das erfreut um so mehr, als alle Lust durch Grazie
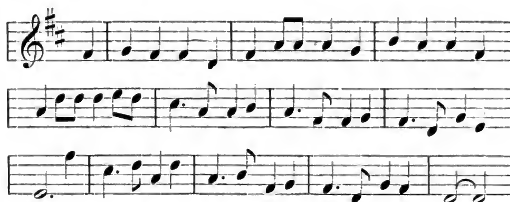
geadelt wird; ausgelassener geht es im Marsch zu, der diese Serenade beschliesst. Auch er baut sich zumeist aus dreitactigen Perioden zusammen, durch welche Gliederung der ihm von Haus aus eigene, komische Reiz nur noch erhöht wird.

Die dritte Serenade, Op. 69 (Dmoll), die Nachfolgerin der hochbedeutungsvollen Ouverture zu Shakespeare's „Richard III.“, möchten wir, da sie bis jetzt noch weniger bekannt geworden, speciell in's Auge fassen. Sie unterscheidet sich in einigen Stücken von ihren älteren Schwestern; während jene meist frohen Humors und nur wie beiläufig des Lebens ernstere Seiten zu fühlen und von ihnen zu berichten scheinen, ist das Grundtemperament dieser ein entgegengesetztes: sie bringt die Gefühle eines Schwergeprüften zum künstlerischen Ausdruck, der vielleicht gleich dem alten Harfner in „Wilhelm Meister“ „auf seinem Bette oft weinend sass“ und still vorwurfsvoll mit dem Schicksal zu rechten sich unterfängt. Das Solovioloncell (in den früheren Serenaden war dem Violoncell noch keine solistische Rolle zuertheilt; ein Merkmal, das dem neuen Werke eine überraschende Wirkung sichert) lässt eine derartige Annahme nicht gesucht vorkommen; als Repräsentant der angedeuteten Gemüthslage kann man es ohne Weiteres betrachten: seine instrumentalen Qualitäten befähigen es ja ganz vorzüglich dazu. Hebt nun der Solist im Larghetto non troppo an:
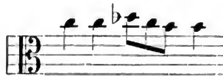




so bedarf es wahrlich keiner Phantasieanstrengung, um aus diesen Tönen Alles das herauszuhören, was wir in ihnen fanden: Harfnerleid, Resignation, herzbelastender Druck. Doch ohne Trost bleibt keiner der Sterblichen; himmlisch hohe Mächte quälen und ängstigen ihn zwar oft, aber sie senden ihm auch milden Zuspruch zu geeigneter Stunde: bei Volkmann wird er gebracht in dem unmittelbar an das Solo sich anschliessenden Quartett-Tutti aus Ddur; es geschieht in folgender schlichten, herzaufrichtenden Melodie:



Aber der einmal Gebeugte will taub bleiben der Tröstung: er versenkt sich tiefer und tiefer in seinen Schmerz. Das Quartett steht nicht ab von Bekehrungsversuchen, und siehe da, nicht ganz ohne Erfolg: auf einige kurze Augenblicke heitert er sich auf; vgl. den Anfang des Andante espressivo:
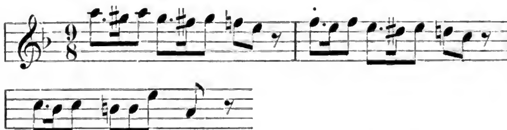


aber die Thräne bricht bald aus dem Auge neu hervor und die frühere Wehmuth behält wieder die Oberhand,



ja sie steigert sich zu bitteren Zornesausbrüchen in einem forte accelerando; leider nützen sie nichts: ertrotzen lässt sich ja doch nichts vom Schicksal, dem gegenüber all' unsere Kraft, all' unsere Energie als Ohnmacht sich erweist: und so verfällt unser Solo auf die Anfangsklage:



Nun sucht er sein Heil im Stoicismus: Alles, was geschehen mag, lässt ihn vollständig gleichgültig: ob leise Frühlingswinde allmälig anschwellen zu mächtigen Herbststürmen — wir finden diese Metamorphose in diesem erst pp nach und nach heftiger werdenden Motiv:



Nichts bringt ihn aus der Fassung: er hält fest an

seinem Flageolet-a, und ist mit ihm so zufrieden, dass er nur wie aus Gefälligkeit zweier anderer Noten, noch eines f und eines c sich zu erinnern für gut findet. Aus solcher Einsilbigkeit wacht er auf in einem kurzen (quasi improvisando) Andante affettuoso. Wie muthlos hier seine Sprache, welche Gebrochenheit in dem stetigen Sinken von der Höhe in die Tiefe:



Auf dem letzten cis glaubt er sich endlich einmal zu kräftigem Entschluss aufraffen zu müssen; er thut dies in folgendem Motive zuerst mit sehr kräftiger Stimme:
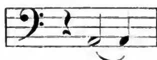


sie wird jedoch gedämpfter und wiederholt sich schliesslich nur leise, als zweifle sie am Gelingen dessen, was sie zuerst so zuversichtlich sich zugetraut. Die Umgebung des Stoikers ist Zeuge seines schwankenden Zauderns; sie hat für diese Situation kein Verständniss, macht sich daher über sie des Breiteren lustig:



und ironisirt sogar seine eigenen Worte, indem sie leichtsinnig und öfterer als nöthig ihn an seinen oben angeführten Vorsatz erinnert:



Solche Theilnahmslosigkeit hat für den Anderen keine heilende Kraft; er bleibt, obgleich auch die ersten tröstenden Stimmen wiederholt sich nahen, der Alte: hoffnungslos summt er den Anfang seines Leib- und Leidliedes und glaubt an nichts weiter als an das hartnäckig festgehaltene



als wollte er damit Goethe's Wort bestätigen: „Wer sich der Einsamkeit ergiebt, ach, der ist bald allein“. — Dass wir in dieser Serenade ein hochinteressantes Werk zu begrüssen haben, steht ausser allem Zweifel: denn ein poesie- und gehaltloses giebt überhaupt zu keinen phantastischen Anregungen Anlass. Wer Feind von ihnen, der halte sich an die blossen Noten: auch sie allein schon fesseln die Aufmerksamkeit in seltenem Maasse und die compositionelle Arbeit zeigt überall den zielbewussten Tondichter. —

IV.

Orchestercompositionen.

Betrachten wir Volkmann's Orchesterwerke, in erster Linie die beiden Symphonien nach ihrer äusser-

lichen Seite in technischer Beziehung, so gewahren wir überall eine fest und sicher gestaltende Meisterhand. Die genaueste Kenntniss der Tonfarbenpalette, vermöge deren ihm die zweckmässigste Einzelverwendung und Mischung der Farben gelingen, hat er sich zu eigen gemacht. Unbestreitbar richtig ist es, wenn J. Raff die formale Composition die Zeichnung liefern, die melodischen Momente, die Umrisse, die harmonische Verdichtung oder Verdünnung, Schatten oder Licht im Allgemeinen ergeben lässt.

Mit der Instrumentation nun, die der Zeichnung das Colorit zu bieten hat, geht Volkmann ebenso wählerisch als wirkungsvoll zu Werke. Wenn gleichfalls Raff in geistreicher Analogie die Flöte von heller und farbloser bis zu blauer Luft, die Oboe von hellem gelb bis zu saftgrün, die Clarinette von rosa bis violettblau, das Fagott von grau bis zu schwarz, das Horn von waldgrün bis zu braun, die Trompete von hochroth (scharlach) bis zu purpurviolett, die Posaune von purpurroth bis zu braunviolett farbhaltig malen lässt, so ist das Farbenspiel bewunderungswürdig, das diese Instrumente unter Volkmann's Händen so oft erzeugen, indem er, mit ausgezeichnetstem Klangsinne begabt, die lieblichsten Verschmelzungen und Schattirungen der Tonfarben erzielt. Um nur an ein Beispiel zu erinnern: wie feinsinnig behandelt er im Andante der ersten Symphonie die Holzbläser; welch' prächtige Beleuchtung erhält es mit dem Eintritt des Horns!

Wie bereits bemerkt, behält Volkmann noch die altüblichen vier Sätze für seine Symphonie bei. Nenne man es immerhin ein Füllen von neuem Most in alte

Schläuche, bei seinem Bildungs- und Entwicklungsgange ist ihm daraus kein Vorwurf zu machen. Kann doch zugestandenermaassen und von Marx auch einmal eingeräumt der Künstler innerhalb einer der schon vorhandenen Kunstformen schaffen, ohne damit der künstlerischen Freiheit irgend verlustig zu gehen. Er tritt in die vorhandene Kunstform, weil und soweit er sie seiner Aufgabe gemäss findet, er verlässt oder ändert sie, sobald der eigne, stets freie Geist es will. Dieses Wollen, dieses Bestimmen zu einer Form und ihrem Aufgeben oder Aendern tritt im Künstler als Trieb seines Gemüths hervor; der Geist und der jedesmalige Inhalt (der Dämon nach antiker Vorstellung), der ihn erfüllt, ist das Bestimmende; darin aber erweist sich die Freiheit und Vernünftigkeit der Formbestimmung. Nach der Schablone richtet Volkmann übrigens deshalb seine Sätze keineswegs ein; man sehe einmal zu, wie weit z. B. das Schema ausreicht zur Construction des ersten Satzes der Dmoll-Symphonie. Natürlich lassen sich die Bestandtheile als Haupt-, Seiten-, Schlusssatz auch hier nachweisen; die Verbindung aber des einen mit dem andern, das combinatorische Nebeneinander, der in kühnen, weitgeschwungenen Bogen bewerkstelligte Brückenbau auf so granitharten, unzerstörbaren Pfeilern wie diesem



mag in Symphonien von altem Schrot und Korn wohl vergeblich gesucht werden. Konnte man dort übrigens

selten ohne ein einleitendes Largo etc. wegkommen, so hält Volkmann dieses für Luxus. Ohne Umschweif stellt er markig den Kern seiner Gedanken hin, in der ersten Symphonie mit dem oben angeführten Thema, in der zweiten mit dem nicht minder kraftvollen:
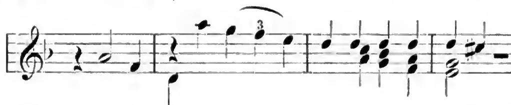
Letztere wird vielfach unverdientermaassen vor der andern zurückgesetzt. Freilich ist ihr Charakter ein ganz verschiedener von dem jener: dort Pathos, hier Humor, dort Tiefe, hier Anmuth. Von jeher indess hat Mannichfaltigkeit der Kunsterzeugnisse als eine hauptsächlichste Beglaubigung des Talentes gegolten. Wenn Volkmann mit der zweiten Symphonie die Sphäre der ersten verliess, so sind wir weit davon entfernt, darin einen Rückschritt zu erblicken. Vielmehr ehren wir den Schaffensdrang, der durch ein neues Werk das ältere zu ergänzen suchte; gleichwie z. B. Mosen seinem „Ritter Wahn" noch einen „Ahasver" folgen liess.

Wahrhaft bewundernswerth ist in beiden Symphonien Volkmann's Kunst der thematischen Gestaltung, vermöge deren er scheinbar unbedeutendem Material die frischeste Lebenskraft einzuhauchen versteht. Kann es einfachere Noten geben, naheliegendere Tonfolgen als die z. B. im ersten Satz seiner Dmoll-Symphonie:

f
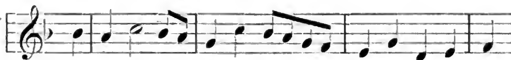


und das später folgende Poco piu mosso, das zweite Thema vorführend,



wird Niemand für complicirt erklären; ebenso wenig das dritte, in Bdur mit aller Macht wie die Sonne die Nebel zertheilend
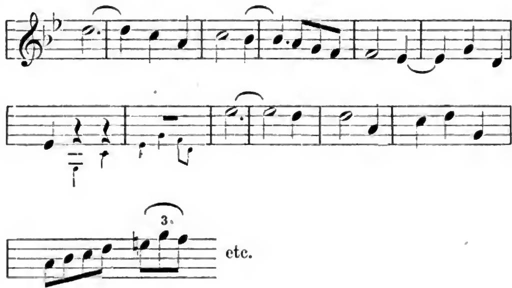


und dem vierten sieht man es auf den ersten Augenblick keineswegs an, wie tröstend es sich abhebt und wirkt nach den vorhergegangenen trotzigen Gedankengängen:
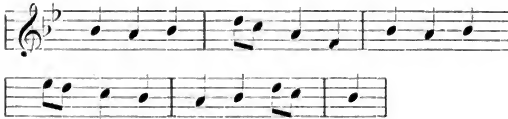


Wie grossartig führt der Meister alles dies ein, wie wunderbar verwerthet er es und welche Höhepunkte gewinnt er mit ihm! Die Durchführung ist ein bedeutendes Meisterstück moderner Contrapunktik, sämmtliches Themenmaterial wird nacheinander in's Treffen geführt, sie bekämpfen sich auf das hartnäckigste, als Sieger aber kann nur Einer aus dem Streitgewoge hervorgehen, und dieser Held bleibt das erste Thema, das

in den Schlusstacten triumphirend in seiner unantastbaren Macht sich fühlt. Man hat in diesem Satz den innern Kampf des Zweiflers mit dem eignen Ich gefunden, die nie vollkommene Lösung, die immer auf ein und dieselbe Frage zurückführt. Mag diese Ansicht richtig sein oder falsch; aus Volkmann's Musik wird Jeder Eines klar heraushören: dass es sich bei ihm nicht um gefällige Kleinigkeiten handelt, sondern um Bewältigung schwerwiegender Ideen.
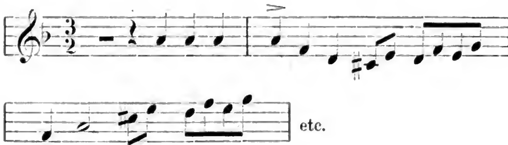
Nach so kühnem titanischem Ringen des ersten Satzes versetzt uns der Tondichter mit dem Andante in ein liebliches Idyll; die Clarinette trägt ein ergreifendes Solo vor:



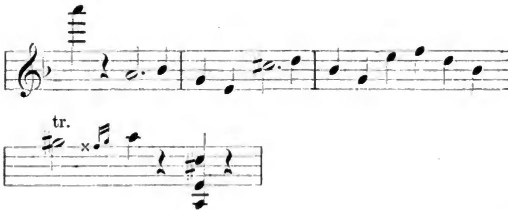
so friedlicher Anfang lässt keine Aufregung zu, wenn anders der Charakter des schönen Stimmungsbildes gewahrt bleiben soll, und nirgends giebt denn auch Volkmann den einmal angeschlagenen pastoralen Ton auf, und der Schluss, aus einem neuen Motiv bestehend, bestätigt ihn vollends:
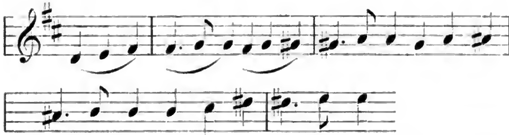


Das homophone Element behält die Oberhand, anders im Scherzo: in ihm waltet ein reicher, polyphoner Fluss. Die Erfindung eignet sich, wie der Kenner sogleich sieht, ausgezeichnet zu contrapunctischer Behandlung:
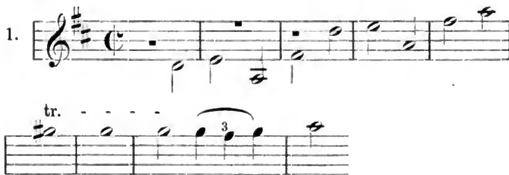


die Abschlüsse gewähren überdies noch rhythmisches Interesse:
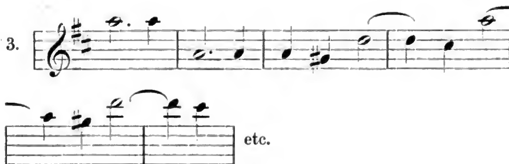


Das Trio aus Ddur träumt in mild-herzlichen Melodieen:



Das Finale baut Volkmann im Wesentlichen aus diesem Stoffe auf:







Es wirkt wie der frischeste Dithyrambus. Sein kühner Flug wächst in immer breiter werdenden Lagen des Streichquartetts, immer höher die Violinen aufwärts, immer tiefer hinab die Bässe. Und wenn nach weiten Verschlingungen der Knoten sich auflöst, das Orchester-
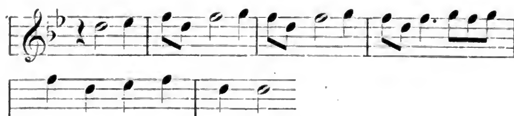
Tutti in glänzendster Weise immer ungestümer dem Schlusse zudrängt (zuletzt durch einen diatonischen Triolengang herab und hinauf), um ff das erste Motiv durch verschiedene Instrumente, alternirend, festzufassen, und die klare, siegesfrohe Ddur-Tonart keinen Augenblick verlassen wird, so beruhigt ein so glanzvoller Schluss hoch befriedigend und das Volkmann'sche Werk, als grosses Ganzes betrachtet, erzwingt sich einen Ehrenplatz in der Erinnerung eines jeden Kunstfreundes.

Dieser Symphonie, so allgemein man ihren hohen Werth auch anerkannte, warf man gleichwohl einen nicht unbedeutenden Fehler vor: sie entbehre nämlich der Steigerung. Der erste Satz sei der stärkste, der zweite fiele schon ab, der dritte mehr noch, und das Finale wäre am schwächsten gerathen. Bei näherem Zusehen jedoch wird sich diese Abstufung als gründlich falsch erweisen; es kommt nur darauf an, dass man den Begriff „Steigerung“ richtig versteht. Wir verstehen sie nicht in dem Sinne, als ob der Componist für die ersten Sätze weniger gutes, für den letzten aber sein bestes Gedankenmaterial zu verwenden habe. Vielmehr fassen wir den Begriff so auf, wie er viel würdiger des Tondichters ist und wie ihn auch Volkmann zu interpretiren scheint: Alles, was an Wonne und Weh, an Zweifel und Hoffnung die Componistenbrust erfüllt, das wird er vor Allem zur Aussprache bringen; je mehr er sich darin und in sich selbst vertieft, desto klarer wird er über sich. Das strebt Volkmann im ersten Allegro an.

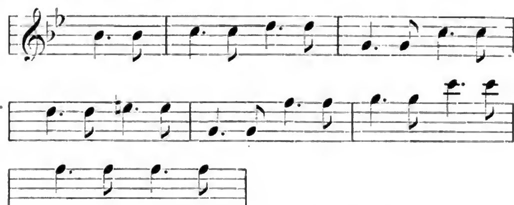
Die nächsten Sätze dürfen, nach vorausgegangener tiefer, innerer Einkehr, mit Recht getrösteter und zu-

versichtlicher sich aussprechen, und das Finale, soll es nicht jubeln mit allen menschlichen Zungen, nachdem ein freundlicher Sonnenblick alles Das verscheucht hat, was drückend auf dem Herzen des Tondichters gelegen? Das allein ist nach meiner Meinung die richtige Auffassung von jenem ästhetischen Begriff; so allein kann er für den Symphoniker maassgebend sein und so verwirklicht ihn denn auch Volkmann in seiner Dmoll-Symphonie auf das Erhebendste.
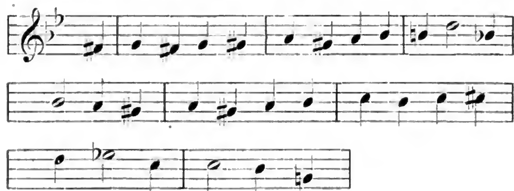
Die Bdur-Symphonie (Op. 53) ist noch viel zu wenig allgemein gewürdigt worden. Wenn man behauptet, sie verhalte sich zu der Dmoll ungefähr wie das Fdur-Trio zu dem aus Bmoll, so pflichten wir dieser Ansicht nicht bei. Während das Fdur-Trio nach allen Beziehungen weniger bedeutend ist als das aus Bmoll, steht die Bdur-Symphonie weder in Rücksicht auf Gedankenfülle, noch in Rücksicht auf deren technische Bewältigung hinter der andern zurück. Nur waltet in ihr nicht das Erhabene vor, sondern kecker Humor. Weit ökonomischer als in der Dmoll gruppirt er hier sein Material; wer sich einen Begriff machen will von musikalischer haarscharfer Logik und Klarheit, der nehme diese Bdur-Symphoniepartitur zur Hand. Kein Tact wird sich ändern lassen, ohne damit dem Gesammtgefüge Eintrag zu thun; man kann wohl sagen, hier bedingt eine Note die andere, eine ergänzt die andere, Alles ist auf das Ebenmässigste, Planvollste angeordnet und ausgeführt. Mit welchem Feuer und welcher Unerschrockenheit lässt Volkmann hier sogleich das Allegro vivace im Tutti beginnen:



Wie rüstig führt er den Anfang fort mit diesen markirten Rhythmen:



Völlig unvermerkt, wenngleich allmälig, leitet er uns ins zweite Thema hinüber, das in seiner leidenden, modulationssüchtigen Haltung stark genug contrastirt:
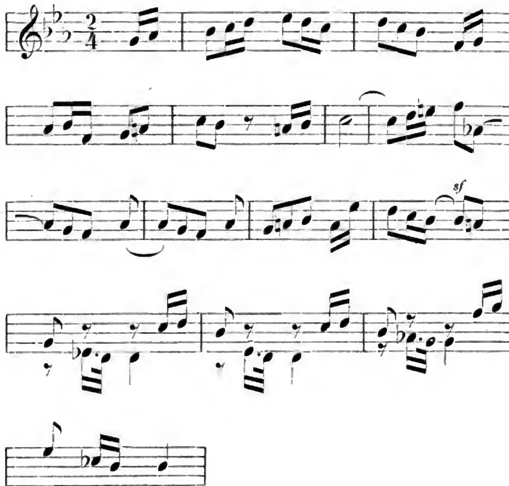


Mit seiner Fortsetzung, die aus dynamischen Steigerungen und kühnen harmonischen Fortschreitungen bestritten wird und im Dominantdreiklang von Dmoll gipfelt, wird zugleich der Schluss des ersten Theiles und dessen erster Rhythmus:

wiedergewonnen. In solcher Knappheit, in so bündiger Kürze weiss so leicht es unserm Volkmann Keiner nachzuthun. Die Durchführung bietet wiederum interessante Kombinationen dar. Zugleich mit den Violinen und Bratschen, welche in einer Ausweichung nach Gmoll den Eingangsrhythmus beibehalten, bringen Violoncello und Bässe als Gegenstimme ein neues sehr gewichtiges Motiv:
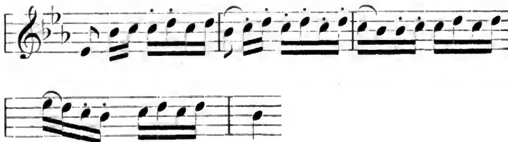
Mit ihm werden die mannichfaltigsten Operationen angestellt, bis ein neuer Rhythmus:

den Rückgang zum ersten Theil herbeiführt. So vollkräftig, energisch wie nur immer denkbar, schliesst dieses erste Allegro.

Das Allegretto aus Esdur zählt zu dem Graziösesten, was Volkmann je geschrieben; aus der classischen Literatur wüssten wir ihm vielleicht nur das Allegretto aus Beethoven's achter Symphonie zur Seite zu stellen; gleich jenem zaubert es uns die zartesten, duftigsten Tongebilde vor's leibliche wie geistige Ohr. Nachdem das Streichquartett diese anmuthigen Tacte vorgetragen:



werden sie an die Holzbläser abgegeben und die Clarinette führt einen sehr verbindlichen Schluss in der Haupttonart herbei. Die Violinen entwickeln sodann eine harmlose Rührigkeit auf diesen Noten:



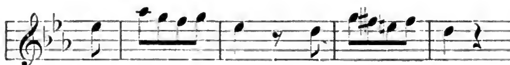
die sie das Melisma



erreichen lässt, während Flöten, Oboe, Clarinetten und Fagotte in Fdur die Rührigkeitsfiguren tractiren. Unmittelbar darauf werden die Rollen vertauscht; als liebliche Episode tauchen auf:



Unter ergötzlichen Zwiegesprächen zwischen Streichern und Holzbläsern, die sich wechselweise das Wort aus dem Mund nehmen, wird auf den Hauptsatz zugesteuert und derselbe vom Tutti in Angriff genommen. Eine kurze Zwischenstation bilden die mehrere Tacte benutzten Rhythmen:
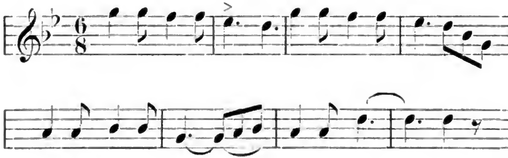


darauf nimmt das flüssige Tonstück in der Hauptsache von Neuem den schon bekannten Verlauf.
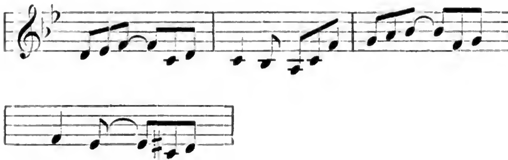
Im engsten Zusammenhang stehen die beiden letzten Sätze dieser Symphonie, das Andantino $^6/_8$ (Gmoll) und das Allegro vivace $^2/_4$ (Bdur). Der eine leitet nicht allein direct in den andern über, sondern auch motivisch verwandt sind beide mit einander.

Der äussern Anlage nach ist das Andantino der B-Symphonie dem Andante der Dmoll-Symphonie etwas ähnlich: wie dort die Clarinette, so führt hier die Oboe ihr Solo aus, und das Streichquartett begleitet hier wie

dort in gebrochenen Accorden pizzicato. Während jedoch die Melodie des Bdur-Andante in breitern Bogen sich ergeht, beschränkt sich die des Andantino auf diese wenigen Noten:
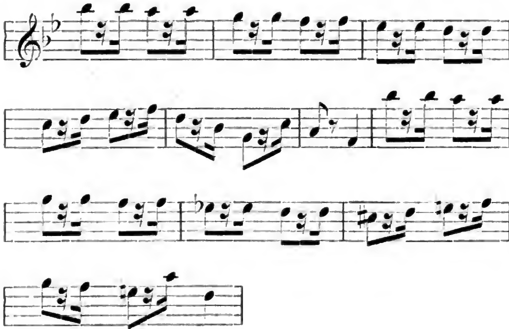


Das Interesse wird wesentlich belebt, wenn in der Engführung das Horn sich zur Oboe gesellt und ritardirend der erste, mit einer Fermate überdies versehene Periodenabschluss erfolgt. Indem fernerhin der Tondichter dafür Sorge trägt, dass jene Hauptmelodie eine anziehende Folie erhält, z. B. durch diese ausdrucksvollen Motive
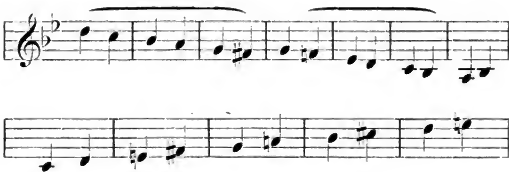


arbeitet sich das Andantino aus anfänglicher Verschlossenheit zu schmuckvoller Beredtsamkeit heraus. Mit einem langen Accelerando, das crescendo dem Streichquartett darzustellen obliegt, wird das Finale (Allegro vivace) erstürmt. Von der ersten bis zur letzten Note in drei-
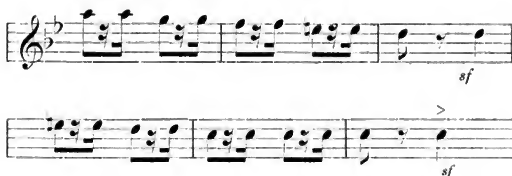
taktigen Periodengruppen gehalten, reisst seine Laune Alles nieder, was irgendwie mit ernsthafterer Miene sich ihm in den Weg stellen wollte. Unaufhaltsam (von S. 81—111, volle dreissig Partiturseiten also) rasen diese Rhythmen dahin:



Einiges Gegengewicht erhalten sie durch die daran sich schliessenden Viertelbewegungen



und die späterhin eingestreuten und reich ausgebeuteten Accente:



Der Schlusspassus:



ist würdig eines Beethoven; mit ihm krönt Volkmann seine zweite Symphonie, die darum, dass sie anders geartet, nicht minder werthvoll ist als seine erste.

Als bedeutsamste neuere Orchesterthat muss unbedingt die Ouverture zu Shakespeare's „Richard III." bezeichnet werden. Nicht allein deshalb, weil Volkmann hier die übliche Form verlässt und entschieden symphonisch-tondichterisch im neuen Sinne verfährt, sondern vielmehr auch deshalb, weil er hier einen Stoff zu bemeistern gewagt hat, der an sich colossal, von nur Wenigen als die Production provocirend und die musikalische Phantasie anregend betrachtet wird. Ist es zu viel gesagt, wenn wir behaupten, dass seit Beethoven's Coriolan-Ouverture bis zum Jahre 1870 nichts geschrieben worden, was sich an Wucht, Charakteristik, Stimmung jenem Seelengemälde vergleichen liesse? Ist es zu viel gesagt, wenn wir behaupten, dass von den Neueren erst Volkmann berufen war, ein Werk zu schaffen, das nicht unwürdig jenem zur Seite steht;

dass „Coriolan“ in Volkmann's „Richard III.“ ein imposantes Gegenbild erhalten? Ist freilich ein Charakter wie Richard III. bei Weitem psychologisch complicirter als der Coriolan's, so stellten sich der musikalischen Fixirung des ersteren zugleich weit bedenklichere Schwierigkeiten in den Weg als dem anderen. Beethoven durfte schaffen im Hinblick auf zwei stark sich von einander abhebende Elemente: im Hinblick einestheils auf den starrköpfigen römisch-bewusstvollen, vaterlandsflüchtigen Patricier und anderntheils auf die geängstete und inständig bittende Mutter, die den Sohn, und auf das Weib, das den Gatten von unheilvollem Beginnen abzuhalten sucht. Hier waren die Contraste wie von selbst gegeben, Beethoven's Genie hat sie mit denkbarster Schärfe, stärker als manche Feder des Geschichtsschreibers es vermocht, uns greifbar vor Augen gestellt. Coriolan bleibt immer ein Mensch, der aus sich selbst herausbegriffen werden kann. Richard III. bleibt trotz aller Milderungen ein Ungeheuer, das höchstens im Spiegel seiner Zeit verstanden wird. Coriolan braucht keinen anderen Hintergrund als seine Mutter und Gattin, Richard aber bedarf als solchen die grausigsten Mordthaten, Heimtücke, Verrath etc.; über Schlachtfelder muss er schreiten. Und der Volkmann'sche „Richard“ erzählt uns von Alledem mit mächtiger, eindringlicher Zunge. Bis jetzt fanden wir noch keine Gelegenheit, dem Werke die gebührende Besprechung zu widmen; es in seinen Hauptbestandtheilen zu zergliedern mögen wir uns um so weniger versagen, als wir die Hoffnung hegen, dadurch Manchen zu tieferem Studium desselben zu bewegen. Einen grossen Apparat beansprucht diese

Ouverture: ausser den üblichen doppelt besetzten Instrumenten werden vier Hörner, drei Posaunen, eine Tuba, Tamtam, kleine Trommel, Triangel und Piccolo in Bewegung gesetzt. Drei Tacte Largo, mit dem tiefen Clarinetten- und Fagottenfis pp anhebend, zu welchem sich in verminderten Septimenaccorden das Streichquartett und Paukenwirbel gesellen, reichen aus, um eine grausenweckende Einleitung zu liefern. Ein Andante sostenuto, auf diesem zuerst von den Violoncellen angedeuteten Motiv



scheint uns das verderbenschwangere Sinnen des Helden noch etwas beklommener zu schildern, vom neunten Tacte an wird er sich klarer und klarer, Posaunen und Fagotte melden es:



mit einem entsetzlichen Aufschrei, von den Bratschen bis zu den Violinen hinauf, ist der unheilvollste Plan zum energischen Abschluss gebracht und mit der più animato zu spielenden Figur

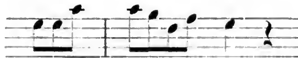


erhält er nur noch entschiedenste Bestätigung. Kaum vorüber ertönt fragmentarisch die Melodie, die ent-

sprechend dem grossartigen Gebet bei Shakespeare die entsetzlichen Bilder voll Blut und Mord zu verscheuchen sucht: mild beginnen Clarinetten, Fagotte und Hörner



in gleichem Sinne fahren die Violinen fort:
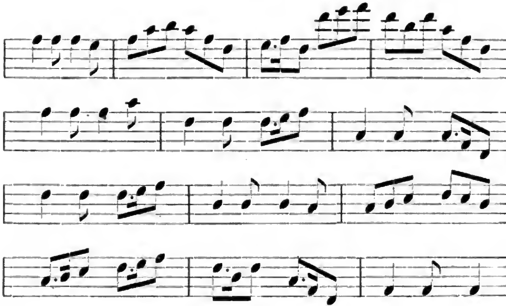


Im nun folgenden, breiter sich ergehenden Allegro tritt die schleichende Tücke Richard's blutgierig an ihre Opfer. In den Noten, in ihrer Haltung wenigstens:



glauben wir sie mit einem schmerzlichen Aufblick nach Oben fallen zu sehen. Nachdem das bis jetzt verwendete Gedankenmaterial im Andante sostenuto fragmentarisch zusammengefasst und die bekannte Triolenfigur uns in Erinnerung gebracht worden, rückt die Entscheidung auf blutiger Wahlstatt näher und näher. Flöten, Piccolo, Clarinetten, Fagotte, kleine Trommel und Triangel intoniren ganz leise ein altenglisches Kriegslied, dessen Melodie uns originell genug erscheint, um sie hier mitzutheilen.





Die Schlachtreihen nähern sich mehr und mehr in erwartungsvoller Kühnheit, die aus den Bassfiguren



vernehmlich spricht, sie stürzen sich heftigsten Anlaufs (accelerando) auf einander, furchtbares Schlachtgetümmel erhebt sich; der Muth der einen Partei ist so gross wie der der andern. Stellen Violinen und Flöten das eine Heerlager dar und betrachten wir sie als Angreifer, so parirt das andere (Fagotte und Bässe) diesen Stoss ebenso kräftig.



Das ist ein Wogen und Wettern; dabei die anfeuernden Weisen obigen Kriegsliedes. Ausgerast hat der Kampf; in einem Andante maestoso ertönen Siegesfanfaren. Das Böse musste unterliegen, nun darf ein

Andante tranquillo (Fisdur) jene oben bereits angedeutete, versöhnend-beseligende Weise in ergreifender Erweiterung anstimmen, die über all' den Schlachtengraus einen Schleier zu werfen scheint.

In Deutschland hat das hochbedeutende Werk mehrere Aufführungen und sehr seltsame Beurtheilungen erfahren. Manche wussten mit ihm entschieden nichts anzufangen. Unter Ouverture verstehen ja viele nichts Anderes als ein Tonstück, das in Sonatinenform gehalten ist, und Volkmann bewegt sich hier so frei, als kennte er sie mit keinem Blick! Wie konnte auch dem Meisterwerk des britischen Genius musikalisch anders sich beikommen lassen, als es Volkmann hier gethan? — Die übrige zu „Richard III." geschriebene Musik, als die der Zwischenacte etc., ist noch nicht im Druck erschienen. Wir sehen ihrer Veröffentlichung mit grossem Interesse entgegen.

V.
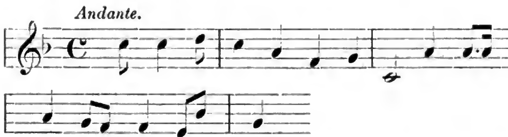
Fortsetzung und Vocalcompositionen.

Bevor wir den Instrumentalcomponisten Volkmann verlassen und seine vocal-compositorische Thätigkeit betrachten, wollen wir wenigstens einiger noch nicht erwähnter Werke ersterer Gattung in der Kürze gedenken.

Die Festouverture (Op. 50), componirt zur Feier des 25jährigen Bestehens des Pester Conservatoriums, ist eine glänzende, mit allen Mitteln moderner Orche-

strirungskunst ausgestattete Gelegenheitscomposition, voll Schwung und Geist. Man begegnet ihr oft auf Concertprogrammen.

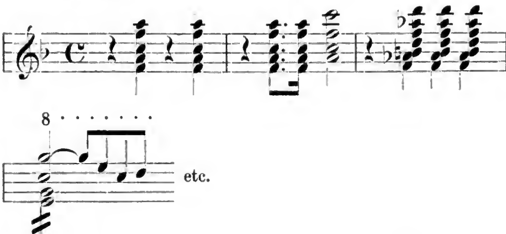
Kaum ist das kurze Orchestertutti kräftig verklungen, so erhält das Streichquartett das Wort zu einer sinnigen national-charakteristischen Anrede:
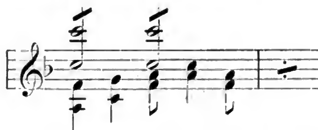


in sie fallen Holzbläser und zwei F-Hörner alsbald mit ein und vollenden die angefangene Periode in einem pp:



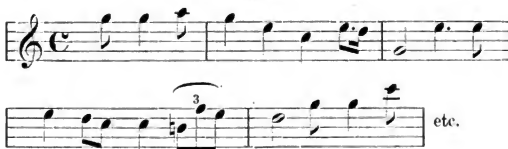
Ein gangartiges Mittelglied führt auf die angeführte, nunmehr von Tutti ff wiederzugebende Melodie zurück, nach zweckentsprechender Ueberleitung beginnt das Allegro animato:
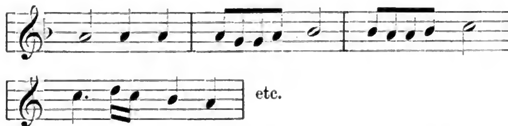


wie ein Bergstrom rauscht es unter anziehenden Rückerinnerungen an die Einleitungstacte:



muthig dahin, bis es Ruhe gefunden in dem Thema, das gleichfalls aus Einleitungsmaterial gewonnen wird:
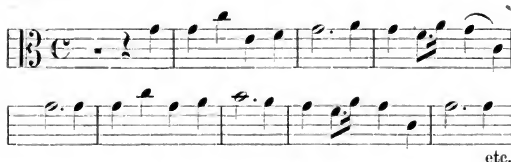


Im fernern Verlauf interessiren in gleichem Maasse canonische Verknüpfungen wie harmonische Ausweichungen und kühne Steigerungen. Doch der Componist hat sich nach der Ausführung des Sonatensatzes nicht genug gethan: häuft er doch zu dem bisherigen noch neuen Jubelklang:
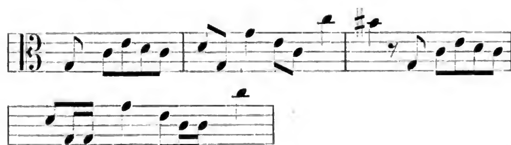


der über einen leichten Presto-Anlauf hinweg zum Einleitungsgedanken die Brücke schlägt und mit

denkbarstem Pomp tritt der Anfang nun als Schlusstheil auf.

Das Concert für Violoncell (Op. 33) zählt nächst dem Schumann'schen, vor dem es vielleicht den Vorzug der Spieldankbarkeit voraus hat, zu den inhaltreichsten der für dieses Instrument geschriebenen. Es ist gleich dem Schumann'schen einsätzig, aus welchem Grunde man es vielseitig mehr als Phantasie betrachtet, denn als eigentliches Concert, das der Usus ein für alle Mal nur zwei- oder dreisätzig sich denken kann. Dem Allegro moderato liegen folgende Hauptgedanken zu Grunde:



Die Passage vermittelt dieses Motiv:



In breitem Zuge nach Cmoll ausweichend taucht in gleicher Dur-Tonart auf:



der Trotz dieser Noten weicht bald einem milden, freundlichen Gesang:
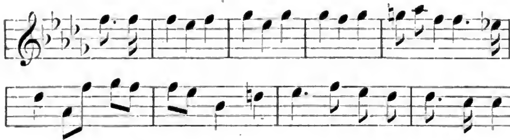


und er führt im Cdur einen festen Abschluss herbei. Alles nun Folgende ist eine geistvolle Ausführung, bez. Neugestaltung des materiell bereits Bekannten. Das Orchester oder in Ermangelung eines solchen das Pianoforte spielt keine Sclavenrolle, sondern geht, so weit thunlich, selbständige Wege. Das Concertstück für Pianoforte und Orchesterbegleitung (Cdur Op. 42) sollte von Pianisten dem Publikum öfter als bisher vorgeführt werden. Der äussern Anlage nach zwar auf Beethoven's Chorfantasie und Weber's Concertstück zurückweisend, ist doch sein Inhalt in jedem Sinne anregend und genussreich.

Volkmann's Grösse ruht in erster Linie in seinen Instrumentalcompositionen; die meisten seiner Schöpfungen für Orchester, für die Kammer, reihen sich dem Besten an, was die neuere Zeit auf diesen Gebieten hervorgebracht.
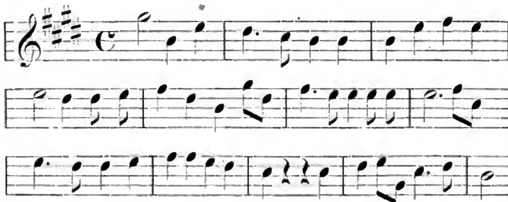
Seine Vocalcompositionen — wir denken hierbei zunächst an die für Männer- und gemischten Chor — so schätzenswerthe Einzelheiten sie auch bieten und vieles Individuelle sie aufweisen, beanspruchen dagegen bis auf zwei, drei näher zu charakterisirende Ausnahmen nicht dieselbe Bedeutung. Am Wenigsten wohl die beiden Messen für Männerchor Op. 28 mit Soli's (Ddur), und Op. 29 ohne Soli in Asdur. Als

Beethoven seine erste Messe schrieb, war es ihm wahrscheinlich nur darum zu thun, gute Musik zu machen, eine Musik, die neben der Haydn'schen und Mozart'schen sich nicht zu schämen brauchte, und diesen Erfolg erreichte er auch damit. Nach vielen Jahren erst, nachdem viele Lebensstürme ihn umbraust und seiner Schaffensweise einen bedeutend tieferen Gehalt gewonnen hatten, trat er nun an die Composition seiner zweiten, grossen, himmlisch hohen Messe, die denn die vorhergegangene ganz und gar in den Schatten stellt. Bei Volkmann's Messen verhält es sich so: sie sind, wie schon aus den Opuszahlen hervorgeht, kurz hintereinander, wenn nicht zu gleicher Zeit entstanden; von wesentlichen Vorzügen der einen vor der anderen kann also schon aus diesem Grunde nicht die Rede sein. Wir sind überzeugt, heute würde Volkmann eine andere Messe uns schreiben, vorausgesetzt, dass er mit der wünschenswerthen Begeisterung an die Sache herantritt. In den beiden vorliegenden Messen vermissen wir sie. Man hat unserer Zeit wohl bisweilen überhaupt den Beruf zur Kirchenmusik abgesprochen: eine vom positiven Glauben abgefallene Epoche vermöchte auf diesem Gebiete ein für allemal Nichts mehr. Bach und Händel seien einzig deshalb so gross, weil sie gläubig gewesen. Dieses Argument erweist sich aber als falsch: denn der Glaube allein gebiert keine Kunstwerke. Wäre dem so, so müssten orthodoxe Kirchenräthe und zahlreiche Theologieprofessoren etc. die sündige Welt mit den besten Oratorien beschenken; kein Mensch jedoch hat ein einziges von diesem Lager her erlebt, noch wird man es je erleben. Vielmehr fragt das geistliche wie

weltliche Kunstwerk überhaupt nach gar keinem Glaubensbekenntniss. Seid nur überzeugt von Dem, was ihr schafft, sammelt euch in ernster Arbeit, erfindet grosse Gedanken, führt sie plan- und kunstvoll aus, und Alles wird erheben, mag es nun geistliche oder weltliche Musik sich nennen. Grosse Gedanken sind selbstverständlich die Hauptsache; sie haben wir in den Volkmann'schen Messen vergeblich gesucht; statt ihrer haben wir Melodien gefunden, die in anderer Umgebung gewiss eher berechtigt wären, als in der Reihe eines Kyrie oder Agnus dei. So möchte das Benedictus der zweiten Messe, dessen Anfangstacte lauten:



recht wohl einem gefühlvollen Liedertafelständchen entsprechen; bei dem Adagio et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria virgine, bei Worten also, deren Inhalt doch ein tief geheimnissvoller, unerklärlicher ist, erhalten wir folgende Cantilene:
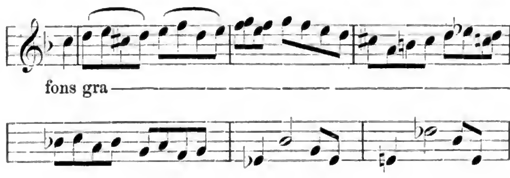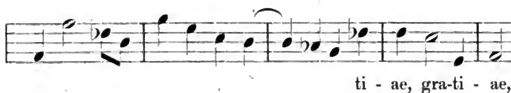


und glauben ein sinniges Abendlied zu hören. Für ein Kyrie will uns ein Thema wie dieses (1. Messe) zu unruhig tändelnd erscheinen:



Wir könnten noch so manche Beispiele bringen, die als Alles eher, nur nicht als Material zu einer Messe zu betrachten wären; doch mag das Gegebene genügen. Wer katholische Kirchen besucht hat, bekommt vielleicht noch viel fragwürdigere Kirchenmusik zu hören als diese Volkmann'sche; aber damit wird Volkmann nicht gerechtfertigt; von ihm dürfen wir das Gediegenste erwarten; wer uns selbst in leichteren Arbeiten geistvoll anzuregen weiss, dem verzeihen wir es nicht so leicht, wenn er es bei den ernsthafteren sich zu leicht machte.

Das Offertorium Osanna Domino Deo (Op. 47) für Sopransolo, Chor und Orchester scheint gleichfalls mehr äusserlichen Gründen, als innerer Nöthigung entsprungen. Wenn das Solo öfterer als einmal Stellen zu singen hat, wie:





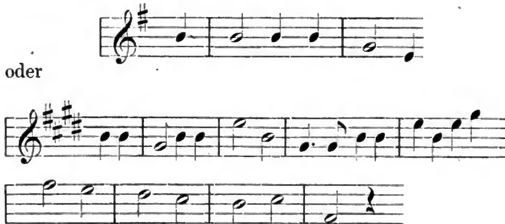
so sucht man wohl vergebens nach einer stichhaltigen Motivirung. Selbst Händel's Vorgang ändert oder mindert Nichts an dem zweifelhaften Werthe derartiger Figuren. Es bleibt hier wie dort eine Schnörkelei ohne jedwede innere Bedeutung. Oder beabsichtigte vielleicht der Tondichter mit der angewandten Notenfülle auf das Wort gratia (im Sinne von „Gnade“) eine symbolische Andeutung der Unerschöpflichkeit des himmlischen Gnadenquells? Dann wäre nur zu bemerken, dass die Absicht von den Instrumenten bei Weitem eindringlicher und zugleich ungesuchter sich verwirklichen liess. Wohl vermag eine Singstimme viel, aber nicht alles; Volkmann beherzigt dies bisweilen zu wenig.

Ungleich eindrucksvoller hingegen, ja wahrhaft bedeutend erscheint uns das „Weihnachtslied aus dem 12. Jahrhundert“ (Op. 59 für gemischten Chor und Soli) und der Altdeutsche Hymnus Op. 64 für männerstimmigen Doppelchor. Bei dieser Gelegenheit drängt sich die Wahrnehmung auf, die auch bei mehreren seiner ein- und zweistimmigen Gesänge sich bestätigt: dass nämlich dann, wenn dem Componisten mittelalterliche Texte vorliegen, ihm besonders glückliche Würfe gelingen: eine Thatsache, die sich leicht mit der künstlerischen Natur Volkmann's in Einklang bringen lässt. Diese ist eine so ehrliche, naive, zuverlässige, die Dinge fest angreifende und verfolgende, wie die gesammte ältere deutsche Dichtung ihrem in-
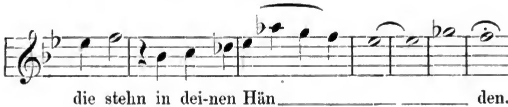
nern Wesen nach. Kommt von ihr aus ein Stoff ihm entgegen, so ist er der tondichterischen Sympathie sicher; der Ton, den der Dichtergeist längst verrauschter Jahrhunderte angeschlagen, klingt in Volkmann's Brust hinüber und findet ein freudiges, begeistertes Echo. Greift Volkmann hier zu verschiedenen archaistischen Wendungen, zu Figuren wie:



so sind dieselben mindestens ebenso berechtigt, wie die seltsameren Reime „staht — gaht“, deren sich Uhland und Andere bedienen, sobald sie fernabliegende Zeiten und Redeweisen zu schildern unternehmen. Die wenigen Zeilen „Die Würze des Waldes, die Erze des Goldes und alle Abgründe sind dir, o Herr, kunde; die stehn in deinen Händen: alles himmlische Heer, es sänge nimmermehr dein Lob zu Ende“ bilden textlich den „Altdeutschen Hymnus“. Wie der Componist die Chöre bald trennt, bald zusammenwirken lässt, und den einfachsten Noten:
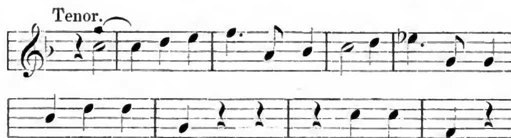


durch die verschiedenartigsten, nur dem Meister eignen Kunstgriffe zu einer Bedeutung verhilft, die man kaum ahnen konnte, gewährt ein hohes Interesse. Welche sprechende Symbolik liegt in den Noten auf die Worte „die stehn in deinen Händen“:



Sieht man hier nicht, wie die Hände sich feierlich falten zum Segen über die Bittenden und hört man aus ihnen nicht die mildeste, huldreichste Fürsprache heraus? Frische Figurationen charakterisiren den Lobpreis der himmlischen Heere, sie bieten alle Kraft und Begeisterung auf, die Tenöre steigen bis zum hohen h hinauf: doch auch mit dieser Anstrengung ist des „Herrn Lob“ nicht zu erschöpfen; das Unmögliche kann weder Dichter noch Componist möglich machen. Resignirt gesteht letzterer auf langen Amoll-Accorden, die erst in den letzten vier Tacten nach Dur ausweichen, zu, dass selbst der Engel Heer „nimmermehr das Lob des Höchsten zu Ende singe.“ Das „Weihnachtslied“ entfaltet so reiches, polyphones Leben, bringt rhythmisch wie harmonisch so Fesselndes, gedanklich so Nachdrucksvolles, wie ausser ihm kaum ein anderes Chorwerk neuester Zeit. In vier Theile zerfallend oder richtiger nur in drei, denn der vierte ist nur eine weitere Wiederholung des ersten, glaubt man dennoch nur ein grosses Ganze vor sich zu haben; so einheit-

lich baut es sich auf. Der erste Theil beginnt mit einem höchst prägnanten Fugenthema auf die Worte „Er ist gewaltig und ist stark“:



Nachdem dies von allen vier Stimmen ausgeführt worden, lässt Volkmann auf die Worte „Der zu Weihnacht geboren ward, der ist der heilige Geist“ einen freien Satz folgen, der, gleichsam, um den Frieden der heiligen Nacht zu illustriren, pp auf der Pastoraltonart Gdur schliesst. Doch sofort froh erhebt sich die Freude, ein Fugato meldet: „ihn preiset, was auf Erden ist“:



Doch bricht er bald ab und macht Platz einer meisterhaften Schilderung vom Teufel, der in seinem Uebermuth allein am Jubel nicht Theil nimmt, „wofür ihm die Hölle ward zu Theile“. Der zweite Satz „Ein hohes Haus im Himmel steht“ verwendet zuerst ein Soloquartett (2 Soprane, zwei Alte), später erst den Chor ohne Bass; im Lento tritt letzterer hinzu und versichert mit hohem Ernste: „doch Niemand wird dort wohnen je, der nicht von Sünden reine“. Dieser Zuruf macht dem Herzen bange; Jeder muss ja bekennen mit dem alten Lied: „ich habe leider lange

gedienet jenem Manne, der in der Hölle Herrschaft hat“. Bass- und Altsolo formuliren das Bekenntniss, der Chor unterschreibt es in gleicher Beklommenheit wie die Wortführer. Wer kann den Sündern helfen? Nur die Fürbitten des heiligen Geistes: ihn rufen denn auch Alle zu Hilfe, dass er sie löse aus der Teufelshaft. Hier schliesst das „Weihnachtslied“. Soll aber die Teufelshaft das letzte Wort behalten? Nein, ist ja doch Einer, wie die Schrift sagt, erschienen, „dass er die Werke des Teufels zerstöre“. Auf ihn weist Volkmann sinnvoll zurück, auf ihn, mit dem er sein Werk begonnen und von dem es heisst: er ist gewaltig und ist stark, der zu Weihnacht geboren ward. Diesem weltbeglückenden Ereigniss widmet sich der Schlusstheil; er kann kein Ende finden vor Jubel und Lobpreis. — Diese Composition, die dem Riedel'schen Verein gewidmet und von ihm wie von dem Thomanerchor in Leipzig verschiedene Male zur Aufführung gebracht worden ist, auch anderwärts zu Gehör kam, stellt an die Leistungsfähigkeit der Sänger keine geringen Anforderungen. Werden sie aber erfüllt und getragen von Lust und Liebe zum Tondichter und seinem Werke, so steht ein imposanter Eindruck der Composition ausser aller Frage. —

Nun noch einen Blick auf die übrigen Chorcompositionen Volkmann's. Keine von ihnen, um dies sogleich vorauszuschicken, strebt die Bedeutung der vorher besprochenen umfänglich wie gehaltlich an; doch trotzdem sind sie beachtenswerth, manche schöne zartsinnige lyrische Blüthe spriesst dort duftig empor.

Zunächst die Männerchöre in's Auge fassend,

lässt sich ihnen vor Allem eins rühmlich nachsagen: sie huldigen nicht dem geistlosen Liedertafelschlendrian, der mit wenig Witz und viel Behagen das Alltäglichste verspeist. Berührt Volkmann die Gebiete der Erotik, so weiss er so gefühlvoll zu singen wie irgend Einer, aber er schlägt nicht jene süssliche, schwachherzige Frauenzimmerweise an, die leider zu oft nur als Vorzug und berechtigte Eigenthümlichkeit auf diesem Compositionsgenre hingenommen wird, sondern eine manneswürdige, bei aller Sinnigkeit doch noch kraftvolle. Soll der Humor geschildert werden, so lässt auch ihm Volkmann hinreichendes Recht widerfahren; doch versteht er darunter nicht die beliebten Spässe, auf die sich Männerquartettcompositionen ex professo viel zu gut thun mögen, nicht die unsäglich armseligen Manöver mit Brummstimmen etc., sondern er erzielt ihn durch harmonische wie rhythmische Ueberraschungen. Auch in der Wahl seiner Texte zeichnet sich Volkmann vor Vielen aus; indem er nicht das erste beste Gedicht bemusikt, ganz unbekümmert um seinen Werth oder Unwerth, ganz unbekümmert auch darum, ob nicht ein Dutzend Andere es schon in Musik gesetzt, bekundet er sich zugleich als Mann von Geschmack und von ausgebreiteter Kenntniss älterer wie neuerer Lyrik. Um die deutsche Literaturkenntniss unserer heutigen Componisten ist es meist sehr übel bestellt: Heine, Uhland, Rückert gelten ihnen als die Haupt-, wenn nicht ausschliesslichen Quellen für eventuellen Poesiebedarf; von anderen Dichtern als denen, die sozusagen allgemein „gäng und gäbe“ geworden sind, nimmt nur ausnahmsweise Einer Notiz. Volk-

mann, dessen allgemeine Bildung überhaupt auf sehr soliden Grundlagen ruht, zählt zu diesen ehrenwerthen Ausnahmen. Die meisten seiner Männer- wie gemischten Chor- und Sololieder hat vor ihm noch Keiner componirt. Die Sympathie für mittelalterliche Dichtung, deren bereits oben gedacht, spricht sich bei dieser Gelegenheit von Neuem aus. Ulrich von Lichtenstein, der Mönch von Tegernsee, Johann Fischart, wurde von Keinem wohl noch benutzt; solche Dichter liegen natürlich nicht an der Heerstrasse, diese wollen aufgesucht sein und diese Mühe ist nur die Sache Weniger. Volkmann's Op. 30 enthält sechs Lieder für Männerchor: „Ein Abend“, „Jagd-Wanderlied“, „An eine Tänzerin“, „Ich halte ihr die Augen zu“ und „Im Gewittersturm“. Das zuletzt genannte scheint uns das charaktervollste. Mit diesem Anfange:





und der mit gleicher Energie ausgeführten Fortsetzung erhält das Ganze eine kernhafte, durch und durch gesunde Constitution. Op. 48 bilden ein Morgengesang (in ungarischer und deutscher Sprache), ein Waldlied und „Bartholomäustag“. Während die beiden letzteren Chöre in leichteren Inhaltssphären sich bewegen, durchzieht den ersten der Ton tiefster Andacht. „Stete

Liebe“ und „An den Schlaf“ sind die Ueberschriften des Op. 58. Von diesen beiden Liedern empfiehlt sich das erste durch melodische Lieblichkeit, das andere mit einem ergreifenden Tenorsolo durch den Ernst der Auffassung.

Für gemischten Chor bringt Op. 38 drei geistliche Gesänge mit Clavierbegleitung. Sie entsprechen vollkommen dem Begriff von Motetten; ihr Inhalt textlich wie musikalisch, erhebt sie dazu; ihrem inneren Werthe nach stehen sie nicht unter den besten Arbeiten dieser Art von Hauptmann oder Richter. „Vertrauen auf Gott“, „Gottes Güte“, „Morgengebet“ betiteln sie sich; ihre geringe Benutzung, die nur aus Unkenntniss dieser Werke seitens der Dirigenten sich herleitet, ist aufrichtig zu beklagen. Zu den neuesten Compositionen gehören Op. 70 zwei geistliche Lieder von Johann Fischart (Tischlied und Reiselied) und Op. 71, drei Hochzeitslieder; sämmtlich für gemischten Chor. Beide Novitäten verdienen auszeichnende Beachtung. Die grossen Züge des oben gewürdigten „Weihnachtsliedes“ kehren in etwas anderer Physiognomie wieder im „Reiselied“, der Eintritt und die Führung des Quartettsolos, die fleissige Polyphonie erzielt hier wie dort einen grossartigen Gesammteindruck. Das „Tischlied“ enthält alle die gedachten Vorzüge, nur in bescheidenerem Maasse. Populärer, weniger streng, in hohem Grade ansprechend ist die Haltung der drei Hochzeitslieder: „Vor der Trauung“, „Beim Ringwechseln“, „Nach der Trauung“. Diesen heiligen Situationen ward schon manches schöne Lied geweiht, von Marschner in seinem „Hans Heiling“,

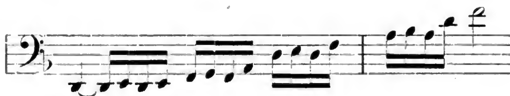
von Hauptmann in seiner allbekannten Motette „Ich und mein Haus“. Sprechen wir es aus, dass diese Volkmann'schen Lieder den erwähnten Vorgängern völlig ebenbürtig sich zur Seite stellen, so glauben wir ihnen das höchste Lob gezollt zu haben, ein Lob, das bei allen Aufführungen Bestätigung finden wird. —

Von Volkmann's einstimmigen Gesängen wollen wir, bevor wir die mit Clavierbegleitung componirten betrachten, zuvörderst die mit anderem Instrumentalaccompagnement ausgestatteten berücksichtigen. Es handelt sich um eine Kirchenarie für hohen Bass mit Streichquartett und Flöte Op. 65, um ein Phantasiestück „An die Nacht“ für Altsolo mit Orchester (Op. 45), sowie um die dramatische Scene für Sopran und Orchester „Sappho“ (Op. 49). Die „Kirchenarie“ (mit lateinischer und deutscher Lesart: suscepimus Deus misericordiam tuam in medio templi tui) ist von den gedachten drei Werken wohl das anspruchloseste. Die Melodie hält sich recht demüthig, die Begleitung, gleichen Sinnes, stört nirgends das Gleichgewicht. Die herbeigezogene Flöte pausirt soviel, dass sie füglich vielleicht auch ganz verstummen könnte, und die wenigen Noten, die ihr constant in den Mund gelegt werden:



haben überdies einen rosalienhaften Beigeschmack. Nichtsdestoweniger wird eine bescheidene, andachtsvolle Gemeinde von diesen Klängen sich erbauen lassen.
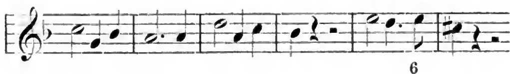
Das Phantasiestück „An die Nacht“ hat einen Text von Shelley in deutscher Uebertragung von Louise von Plönnies zur Grundlage. Es ist ein langer Seufzer nach der Göttin der Nacht, der Erlöserin von Tageslast und Lust. Der Componist hat in diesem Werke zweierlei glücklich getroffen: einmal den Ton der Sehnsucht für die Singstimme und dann das Instrumentalcolorit, das in schauererweckenden, düsteren Tönen sich ausspricht. Wenn das Violoncell, vom Tremolo der Violinen und Bratschen umzittert, aus der Tiefe aufsteigt



so wird sogleich eine geheimnissvolle Stimmung geschaffen, die durch den Hinzutritt von Clarinetten und Fagotten in wirksamster Lage nur gefestigt wird. Die bangen Oboe-Interjectionen



tragen gleichfalls ihr gut Theil dazu bei. Ein helleres Licht bricht erst S. 25 durch: „als ich am frühen Morgen erwacht, seufzt’ ich nach dir“:



es weicht indessen bald wieder dem nächtlichen Dunkel; „sobald der müde Tag sich wandte zur Rast, zögernd gleich einem unlieben Gast“, rundet sich unter Wiederaufnahme des Violoncellmotivs das „Phantasiestück“ befriedigend ab.

Die dramatische Scene für Sopran-Solo „Sappho“ bringt einen Stoff, der unzählige Male schon in Concert-Arien verwerthet worden ist; dessen Schlagworte lauten im Italienischen perfido, traditore etc. Beethoven in seiner bekannten Concert-Arie liess sich von ihm ja auch begeistern, der Verlauf der Dinge ist bei Volkmann's „Sappho“ der nämliche und für eine treulos Verlassene auch ganz natürliche: erst äusserste Wehklage über Flattersinn des ehemals Geliebten; dann Erinnerung an die seligen Zeiten, wo noch der Liebe Wonnerausch schwelgerisch sie umfing. Fluch, wiederholter Fluch dem Verräther, brich o Herz über die dir zugefügte Schmach! Concert-Arien von diesem Zuschnitte giebt es, wie bereits bemerkt, eine grosse Anzahl. Volkmann's dramatische Scene erhält jedoch einen bedeutsamen, sie auszeichnenden Hintergrund: sie spielt am Meere und die zum Tod beleidigte Dichterin macht ihrem Schmerz nicht blos in emphatischen Declamationen Luft, sie stürzt sich wirklich in's Meer mit einem verzweiflungsvollen Aufschrei. In allen hier zu schildernden Situationen, in den wild erregten wie in den milde wehmuthsvollen, entwickelt der Componist eine überraschend dramatische Schlagfertigkeit; die Behandlung des Orchesters ist eine gleichfalls höchst charakteristische. Wenn Volkmann das Meer rauschen lässt, den grünenden Oelbaum und die blühende Welt
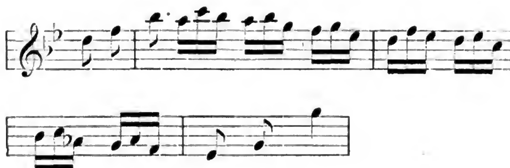
uns vorführt, so erhalten wir die sprechendsten Tonbilder. Und wenn das Meer, nachdem Sappho im Todessprunge sich ihm geweiht, vor wilder Lust laut aufzujubeln und noch einmal so hoch zu wogen scheint, nach und nach aber ruhiger wird, und am Ende in Schlaf versinkt, so breitet sich vor uns eine grossartige Meeresscenerie aus. In den letzten gewichtigen Noten der Violoncelle



glauben wir aus der Tiefe Neptuns Stimme zu hören, seinem Wellenheer zurufend „genug, genug"; er ist zufrieden mit dem ihm gewordenen Opfer. —
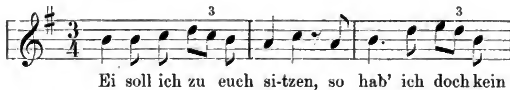
In Volkmann's einstimmigen Liedern mit Clavierbegleitung klingt überall ein warmer Herzenston durch, seine Melodien entspringen immer einer ächten Empfindung, und so charakteristisch er die Begleitung oft sich ergehen lässt, nie räumt er ihr doch, wie manche Neuere öfters belieben, eine entschiedene Präponderanz ein; dem Gesang wahrt er überall die Oberhand. Seiner reiferen Periode entstammen die hier zu erwähnenden Liederhefte. Der „Liederkreis" von Betti Paoli für Alt (Op. 46) bringt sechs eng mit einander zusammenhängende Lieder, von denen schwer zu sagen ist, welches das preiswürdigste sei: in jedem erschöpft der Tondichter den edlen, poetischen Gehalt der Dichtung auf das Vollständigste, mag leises Liebeswalten oder gluthvolle Leidenschaft und schmerzliches Ent-

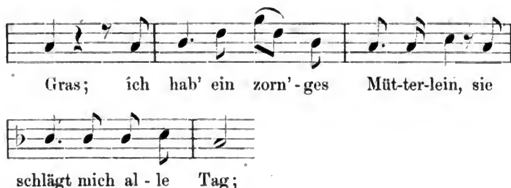
sagen zum musikalischen Ausdruck zu bringen sein. Nicht gleich hoch stellen wir Op. 52 für Tenor oder Sopran, wenigstens nicht die zwei ersten Lieder „Mir träumte von einem Königkind“ und „Aus dem Himmel droben“; zwar ist auch ihre Haltung eine durchweg gewählte, doch ermangeln sie eigentlicher Zündkraft. Das letzte Lied des Heftes hingegen „Die Nachtigall“ ist so frisch und originell erfunden, dass es dieser Vorzüge wegen längst der Liebling der Concertsängerinnen geworden ist. „Die Bekehrte“ (Op. 54), Goethe's bekanntes Gedicht: „Bei dem Glanz der Abendröthe ging ich still den Wald entlang“ ist für eine Coloratursängerin geschrieben, welche nicht zu schwierige, und recht dankbare Aufgaben hier zu lösen findet. Eine ausgiebige Höhe wird dazu vor Allem erfordert. Stellen wie:



kehren öfters wieder und tüchtige Trillerfertigkeit wird gleichfalls vorausgesetzt. Es ist eben ein Concertstück für Gesang, glänzend und dabei nicht gehaltarm. „In deiner Stimme bebt ein Klang“, „Ich lehn' an einem Steine“, „Der prächtige Weber“ bilden ein Liederheft für Sopran (Op. 66), „Ein Lebewohl“, „Auf der Stelle,

wo sie sass“, „Das Krüglein“ ein solches für Tenor (Op. 72). In einem wie dem andern herrscht der anheimelndste, treuherzigste Volkston vor, ein schöner Beweis von Volkmann's immer noch gesunder Productionskraft. Sie äussert sich gleichfalls wahrhaft herzerfreuend in „Sechs Duetten auf altdeutsche Texte für Sopran und Tenor“ (Op. 67). Die Texte, wie sie sich Volkmann zurechtgelegt, eignen sich vorzüglich zu duettirender Behandlung. Es wechselt in ihnen so ungezwungen Rede und Gegenrede, und der Eintritt der Zweistimmigkeit ist überall aufs Beste vorbereitet und motivirt. Wenn z. B. im ersten Duett mit der Ueberschrift „Verlangen“ der Sopran beginnt: „Komm, o komm, Geliebter mein, komm, ich harre schmerzlich dein“, und der Tenor darauf: „Süsser, rosenfarbner Mund, komm und mache mich gesund“; später der Sopran und Tenor sich zusammenfinden und beide das Ziel ihrer Wünsche erreichen, sie den „schmerzlich erharrten Geliebten“, er den „süssen, rosenfarbnen Mund“, so entwickeln sich alle diese zarten Vorgänge auf das Natürlichste, musikalisch, poetisch und thatsächlich genommen. Dieses Duett wie die übrigen: „Liebesreim“, „Der Reiter und das Mägdelein“, „Zwei Wasser“, „Tritt zu“, „Scheiden“ betrachten wir als echte Fundgrube naiver Volksmelodie. Welche ungemein seltene Natürlichkeit z. B. in diesen Anfangstacten vom „Reiter und das Mägdelein“:





So und nicht anders singt ein fröhliches, unverdorbenes Volksgemüth. In unserer blasirten Zeit sich dasselbe zu bewahren, wie Wenigen gelingt dies! Viele sogar rotten es in sich aus bis auf den letzten Rest gleich einem nichtsnützenden Luxus. Volkmann aber bleibt ihm und damit sich selber treu. —

So wären wir mit einer Uebersicht des Volkmann'schen Schaffens zu Ende; sie konnte nur summarisch sich halten, einmal deshalb, weil ja der Tondichter noch nicht am Abend seiner productiven Wirksamkeit steht, und man noch manches Werk aus seiner Feder erhoffen darf; dann auch deshalb, weil wir nur Fingerzeige geben wollten allen denen, die mit Volkmann's Muse noch nicht hinlänglich vertraut sind. Regen sie Diesen oder Jenen zu eingehenden Betrachtungen seiner Compositionen an, so wird das Studium Allen dasselbe Bild von diesem Tondichter gewinnen lassen wie dem Verfasser, der mit hoher Verehrung zu seinen markigen, energischen, charactervollen und poesiereichen Werken aufblickt. —

Volkmann muss unter den absoluten Musikern der Gegenwart eine bevorzugte Stellung eingeräumt werden. Denn mögen auch Einzelne mit ihm sich messen dürfen

in Bezug auf den Ernst ihrer künstlerischen Gesinnung — Johannes Brahms und Fr. Kiel in erster Linie — an Kraft und Ursprünglichkeit der künstlerischen Thaten überragt er sie Alle. Ohne Drang, innern Zwang hat Volkmann wohl nie componirt und wird auch nie invita Minerva der Muse Opfer darbringen. Er fasst den Künstlerberuf weit erhabener auf als die meisten seiner Genossen. Sind doch thatsächlich gegenwärtig zwei Componistenrubriken vorherrschend: in der einen componirt man zum Zeitvertreib, in der andern des schnöden Mammons wegen. Die erste ist zwar harmloser als die zweite, aber beide sind gleichermaassen kunstgefährlich. Die Zeitvertreibscomponisten tischen uns gemüthsheiter ihre sieben Sachen dann und wann auf und sind erfreut, wenn die Kritik sie ungeschoren lässt. Die Gelderwerbscomponisten imponiren durch ihre Gedankenseichtheit nicht minder als durch ihre edle Dreistigkeit, mit der sie den Musikalienmarkt bombardiren, sie suchen und finden auch Verleger in aller Herren Ländern und keine Messe, keine Woche vergeht, die nicht im Katalog ihre neue Waare zur Anzeige brächte. Man spricht wohl von „karnikelartiger Fruchtbarkeit“, um mit ihr den Superlativ einer fragwürdigen Productionsweise zu bezeichnen; zur hinlänglichen Characteristik der Gelderwerbscomponisten genügt jedoch nicht einmal mehr die Zuhülfenahme des Karnikels. Sie bringen es zu erstaunlich hohen Opuszahlen, aber fragt sie nur nicht wie! Wieviel Wasser fliesst z. B. in der Mehrzahl der bedeutend über Op. 100 hinausgehenden Werke eines Hiller, Reinecke, Fr. Lachner etc. und die Genannten sämmtlich scheinen noch nicht die leiseste Lust zu ver-

spüren, die rechten Mittel zur Beseitigung ihrer Productionsdiarrhöe in Anwendung zu bringen. Um wie viel gewissenhafter steht Volkmann vor uns, der mit der Publication seiner Compositionen nie sich übereilt und seinen Stolz nicht findet in der Productionsmasse, sondern in deren Güte und Dauerhaftigkeit. Noch ein Merkmal zeichnet Volkmann aus. Die meisten unsrer jetzigen Componisten sind, wie alle übrigen Sterblichen, der epidemischen Titelsucht zum Opfer gefallen. Wie es in Deutschland und Oestreich wimmelt in industriellen Kreisen von Commissionsräthen, Commerzienräthen, Rittern etc., so sind auch unter den Künstlern, productiven wie ausübenden, Professoren, Doctoren, Musikdirectoren und Gott weiss noch welche Titulaturen ungemein üppig in die Höhe geschossen; in gutaufgelegter Stunde liess wohl auch Fürstengnade auf Künstlerbrust Kreuze und Ordensbänder herabregnen. Von allen diesen hübschen Dingen nun ist Volkmann bis heute glücklich verschont geblieben; er ist „nichts“, (wie der Volksmund sagt,) ist „nichts“, wie Beethoven ja auch es war, dem erst ein mitleidiger Advocat gelegentlich einer Processsache, um aus seinem Clienten wenigstens „Etwas“ zu machen, einen „Hofcompositeur“ angehängt; aber Robert Volkmann, dieses titellose Nichts, wiegt als Componist trotzdem hundert Professoren und ordensgeschmückte Generalmusikdirectoren auf und Robert Volkmann wird in der deutschen Musikgeschichte noch dann mit Auszeichnung genannt werden, wenn unzählige decorirte und componirende Herren längst versunken sind in die schwärzeste Nacht der Vergessenheit.

---

op. 36. Improvisationen am Clavier
1 Thlr. — 1 fl. 50 kr.

op. 37. Fünftes Streich-Quartett F-moll
1 Thlr. 20 Sgr. — 2 fl. 50 kr.

op. 38. Drei geistliche Gesänge für gemischten Chor mit
Piano-Begleitung. 3 Hefte. Complet 1 Thlr. — 1 fl. 50 kr.
I. Heft: Partitur 12 Sgr. — 60 kr. Stimmen 10 Sgr. — 50 kr.
II. Heft: Partitur 12 Sgr. — 60 kr. Stimmen 6 Sgr. — 30 kr.
III. Heft: Partitur 6 Sgr. — 30 kr. Stimmen 6 Sgr. — 30 kr.
Nr. I. Vertrauen auf Gott. (Neue Bearbeitung.) Chor für gem. Stimmen m. Begl. d. Orch. Part. 16 Sgr. — 80 kr.
Stimmen 20 Sgr. — 1 fl. Einzelne Stimmen à $1\frac{1}{2}$ Sgr. — 8 kr.

op. 39. Die Tageszeiten. Zwölf vierhändige Clavierstücke.
Heft I. II. III. IV. à 16 Sgr. — 80 kr.

op. 40. Drei Märsche für Clavier zu vier Händen.
24 Sgr. — 1 fl. 20 kr.

op. 41. Au tombeau du Comte Széchenyi. Fantaisie pour le
piano 20 Sgr. — 1 fl.

op. 42. Concertstück für Pianoforte. Solostimme
2 Thlr. — 3 fl. 30 kr. Orchesterstimmen 3 Thlr. — 4 fl. 50 kr.
Sextettstimmen 1 Thlr. 20 Sgr. — 2 fl. 50 kr.
Zweites Pianoforte 25 Sgr. — 1 fl. 50 kr.

op. 43. Sechstes Streich-Quartett Es-dur
2 Thlr. 10 Sgr. — 4 fl.

op. 44. I. Symphonie D-moll. Partitur 4 Thlr. 20 Sgr. — 7 fl.
Orchesterstimmen complet 8 Thlr., 12 fl. Clavierauszug à 4 ms.
2 Thlr. 20 Sgr. — 4 fl.
Violine I. 20 Sgr., 1 fl. Viol. II., Viola Cello, Basso à 15 Sgr., 75 kr.
Andante aus der I. Symphonie für Violine und Pianoforte oder Harmonium von Schaab 15 Sgr. — 75 kr.

op. 45. An die Nacht. Fantasiestück für Altsolo und Orchester.
Partitur 1 Thlr., 1 fl. 50 kr. Stimmen 1 Thlr. 20 Sgr., 2 fl. 50 kr. Clavierauszug 20 Sgr. — 1 fl.
Violine I. II., Viola à 4 Sgr., 20 kr. Cello, Basso à 2 Sgr., 10 kr.

op. 46. Liederkreis für eine Altstimme mit Clavierbegleitung
20 Sgr. — 1 fl.

op. 47. Offertorium für Sopransolo, Chor und Orchester.
Partitur 20 Sgr., 1 fl. Stimmen complet 1 Thlr. 10 Sgr., 2 fl.
Einzelne Stimmen à 2 Sgr. — 10 kr.

op. 48. Drei Lieder für Männerchor. Partitur 10 Sgr. 50 kr.
Stimmen compl. 20 Sgr., 1 fl. Einzelne Stimmen à 5 Sgr. — 25 kr.

op. 63. Serenade (Nr. 2. F-dur) für Streichorchester. Partitur 24 Sgr., 1 fl. 30 kr. — Stimmen 1 Thlr. 10 Sgr., 2 fl. Clavierauszug à 4 ms 1 Thlr. — 1 fl. 50 kr.
Einzelne Stimmen: Viol. I. II., Viola à 10 Sgr., 50 kr. Cello, Basso à 5 Sgr., 25 kr.

Für Pianoforte und Violine bearb. von Friedr. Hermann 1 Thlr. 5 Sgr. — 1 fl. 75 kr.

Hieraus einzeln: Walzer für das Clavier zu vier Händen 10 Sgr. — 50 kr.

Walzer für das Clavier zu zwei Händen, Transkription v. R. Altschul. 16 Sgr. — 80 kr.

op. 64. Altdeutscher Hymnus für männerstimmigen Doppelchor. Partitur 16 Sgr., 80 kr. Stimmen 16 Sgr. — 80 kr.

op. 65. Kirchenarie für eine hohe Bassstimme mit Begl. von Streichinstr. und Flöte. Partitur 12 Sgr., 60 kr. — Stimmen 16 Sgr. — 80 kr.

op. 66. Drei Lieder für eine Sopranstimme mit Clavierbegl. 12 Sgr. — 60 kr.

op. 67. Duette auf altdeutsche Texte für Sopran und Tenor mit Clavierbegl. 20 Sgr. — 1 fl.

op. 68. Ouverture zu Shakespeare's Richard III. für grosses Orch. Partitur 2 Thlr., 3 fl. Clavierauszug à 4 ms 1 Thlr., 1 fl. 50 kr. Orchesterstimmen 3 Thlr. — 4 fl. 50 kr.

op. 69. Serenade (Nr. 3 D-moll) für Streichorchester. Partitur 20 Sgr., 1 fl. Stimmen 1 Thlr. 5 Sgr. — 1 fl. 75 kr.
Einzelne Stimmen: Viol. I. 10 Sgr., 50 kr. Viol. II. 5 Sgr., 25 kr. Viola 5 Sgr., 25 kr. Cello 10 Sgr., 50 kr. Basso 5 Sgr., 25 kr.

Für Pianoforte und Violine bearb. von Friedr. Hermann 1 Thlr. — 1 fl. 50 kr.

op. 70. Zwei geistliche Lieder. (Tischlied und Reiselied) von Johann Fischart f. gem. Chor. Partitur 12 Sgr.; 60 kr.; Stimmen 20 Sgr., 1 fl.; einzelne Stimmen 5 Sgr. — 25 kr.

op. 71. Drei Hochzeitslieder für gemischten Chor. Partitur 10 Sgr. — 50 kr.
Stimmen 12 Sgr., 60 kr., einzelne Stimmen 3 Sgr. — 15 kr.

op. 72. Drei Lieder für eine Tenorstimme mit Clavierbegleitung 16 Sgr. — 80 kr.



Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.



